

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

TOME PREMIER.

A.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE.

PAR F. J. FÉTIS,

MAITRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

TOME PREMIER.



BRUXELLES.
MELINE, CANS ET COMPAGNIE.
IMPRIMERIE, LIBRAIRIE ET FONDERIE.

1837



A SA MAJESTÉ

LÉOPOLD IER,

ROI DES BELGES,

HOMMAGE RESPECTUEUX

DE L'AUTEUR.

PRÉFACE.

PRÉFACE.

L'usage de rendre compte, dans une préface, des soins qu'on s'est donnés pour faire un livre est maintenant bien suranné, et l'on ne fait guère plus de préfaces aujourd'hui qu'on ne fait de livres qui valent la peine de dire comment ils ont été faits. Toutefois, nonobstant l'usage ou la mode, je me persuade qu'un ouvrage de l'espèce de celui-ci m'autorise, m'oblige même à parler et de son objet et des moyens que j'ai eus à ma disposition pour l'exécuter; je crois devoir parler aussi des idées prédominantes sous l'influence desquelles il a été écrit.

Les esprits philosophiques ont en général de l'éloignement pour les livres disposés par ordre alphabétique, parce que cet ordre n'a rien de rationnel, et parce qu'il brise l'enchaînement des faits et des idées pour faciliter des recherches partielles. De là vient que la commission à qui l'examen de mon ouvrage fut confié, lorsque je demandai son impression gratuite au gouvernement français, tout en accordant des éloges flatteurs à l'auteur et à son travail, exprima le regret qu'il ne lui eût pas donné la forme d'une histoire de la musique au lieu de celle d'un dictionnaire biographique et bibliographique.

Je l'avoue, malgré la sincère estime dont je suis pénétré pour le mérite des hommes distingués qui font partie de cette commission, je n'ai pu partager leurs idées à cet égard, par la raison très simple que je travaille depuis long-temps à une histoire de la musique qui est absolument différente de la *Biographie universelle des Musiciens*, soit par son ensemble, soit par ses détails. L'histoire de la musique n'est autre que celle des faits considérés en eux-mêmes, de leur enchaînement et de leur influence réciproque, directe ou indirecte, abstraction faite de la vie et des travaux individuels des artistes qui ont pris part à la production de ces faits ou aux développemens de leurs conséquences. Cette histoire est si riche, que la

biographie et la bibliographie ne sauraient y trouver place sans la surcharger de détails fastidieux. C'est pour n'avoir point eu égard à cette distinction fondamentale que Martini, Forkel, Burney et Hawkins ont écrit de volumineux ouvrages qui peuvent être consultés avec fruit, à cause de l'esprit de recherche et de la sagacité qui ont présidé à leur rédaction, mais qu'on ne saurait lire, rebuté que l'on est par des hors-d'œuvre qui font incessamment perdre de vue l'enchaînement des objets principaux.

D'un autre côté, il y a tant d'enseignement à recueillir dans la vie des hommes qui ont fait l'art et la science, dans l'analyse de leur génie et de leurs travaux, qu'on ne saurait qu'imparfaitement l'histoire de la musique si cette autre histoire curieuse n'en était le corollaire. Or, celle-ci ne pourrait jamais satisfaire à ses plus utiles conditions si elle n'était disposée dans l'ordre alphabétique. La forme logique, l'enchaînement chronologique des faits ont seuls droit de nous plaire dès qu'il s'agit de l'art en lui-même; mais à l'égard des hommes, c'est autre chose : on ne peut les connaître qu'en les considérant isolément. La biographie générale ne sera donc jamais traitée avec succès que sous la forme d'un dictionnaire, parce que le besoin se présente sans cesse de recueillir des renseignemens sur un savant ou sur un artiste, abstraction faite de ce qui a précédé ou suivi son existence : avec l'ordre alphabétique, ces renseignemens peuvent être mis immédiatement à notre disposition, sans que notre esprit soit détourné de son objet par des détails ou des considérations qui y seraient étrangers.

D'ailleurs, rien ne montre mieux l'utilité de ce genre de livre que le bon accueil qui leur est fait en général. Tel est à cet égard l'empressement des lecteurs à se les procurer, que les plus mauvaises compilations, les plus informes recueils, faits à la hâte et sans conscience comme sans savoir, obtiennent presque toujours une sorte de succès. S'ils ne répondent pas à ce qu'on en espère, c'est à l'auteur qu'il faut s'en prendre : la faute est dans l'exécution de l'ouvrage, non dans son plan.

Qu'il me soit permis de démontrer qu'à l'égard de la musique, mille choses remplies d'intérêt doivent trouver place dans un dictionnaire biographique et ne pourraient convenir à une histoire de l'art. Prenons pour exemple la facture des instrumens. Depuis la première invention du *clavecin à maillets*, par un artiste français, dans les premières années du

dix-huitième siècle, le piano qui trouve son origine dans cet instrument, a subi environ *huit cent cinquante* métamorphoses avant d'arriver à l'état perfectionné où nous le voyons aujourd'hui dans ses trois types principaux du *piano à queue* ou *grand piano*, du *piano carré*, et du *piano vertical*. Or, chaque essai, chaque transformation a été l'objet d'une étude particulière qui a dirigé son auteur dans une voie de théorie spéciale qu'il est bon d'examiner dans ses détails, si l'on veut arriver à une connaissance exacte de la théorie générale des instrumens à cordes et à claviers. Des faits si variés et si multipliés ne pourraient être introduits dans une histoire générale de la musique sans en rendre la lecture ennuyeuse et fatigante : dans un dictionnaire biographique, ils sont tous à leur place, et les lecteurs n'en prennent que ce qui est à leur usage; car un livre de ce genre est destiné à être consulté, non à être lu.

Ce que je viens de dire du piano, je pourrais le répéter pour tous les instrumens.

S'agit-il de l'histoire littéraire de l'art, les difficultés se multiplient à l'infini, si l'on essaie de la traiter selon l'ordre logique au lieu d'adopter la disposition alphabétique. Le moyen de surcharger un livre destiné à la lecture de tous ces détails d'éditions, de dates, de noms de lieux, d'indications de traductions ou de réimpressions? Cependant toutes ces choses ont aussi leur utilité dans l'objet de certaines recherches et de certains travaux. Il faut, si l'on en éprouve le besoin, pouvoir les trouver quelque part; et ce n'est que dans un dictionnaire qu'elles peuvent être bien placées.

Il résulte de tout cela que le but vers lequel je me suis dirigé n'a pu être atteint que par le plan que j'ai adopté : quelle que soit ma déférence pour l'opinion des savans qui ont été consultés par le ministère français sur la question de l'impression de mon livre, je n'en reste pas moins persuadé que cet ouvrage a dû être fait dans la forme où je le publie, et qu'une histoire de la musique, telle que je la conçois, n'aurait pas satisfait aux conditions de mon travail.

Après avoir rendu compte des motifs qui m'ont fait persister dans mon opinion qu'un bon dictionnaire biographique des musiciens doit être non seulement un livre utile, mais un livre nécessaire, et qu'il a par sa nature une destination toute différente de celle d'une histoire de la musique,

je dois parler des moyens que j'ai eus à ma disposition pour exécuter celui-ci, et des soins que j'ai pris pour le rendre aussi bon qu'il m'était permis de le faire.

La biographie et la bibliographie de la musique ont été l'objet des travaux de beaucoup d'écrivains. Déjà dans l'antiquité l'on s'en était occupé, car Athénée nous a conservé les noms de quelques auteurs qui avaient écrit la vie des cytharèdes et des joueurs de flûte de la Grèce. Ces ouvrages ne sont pas venus jusqu'à nous. Le moyen âge ne nous fournit rien en ce genre; mais à l'époque appelée *la renaissance*, des biographies et des bibliographies générales commencèrent à renfermer des notices où nous puisons encore aujourd'hui de précieux renseignemens sur les artistes et les productions musicales de ces temps de création. Un peu plus tard parurent la bibliothèque universelle de Gesner, les bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Duverdier, et beaucoup d'autres ouvrages du même genre qui renferment des documens intéressans pour l'histoire littéraire de la musique. La multiplicité toujours croissante des artistes et des écrivains fit bientôt naître la biographie spéciale: chaque pays, chaque ville, chaque profession eut la sienne, et dans toutes il se trouvait des musiciens. Enfin les musiciens et la musique eurent aussi des biographes et des bibliographes particuliers. J'ai lu tout ce qu'ils ont écrit; j'en ai tiré tout ce que leurs ouvrages m'ont paru renfermer d'utile, et j'ai essayé de suppléer à leurs omissions et de corriger leurs erreurs.

Le premier essai d'une biographie spéciale des musiciens est dû à Sébastien de Brossard. A la suite de son Dictionnaire de Musique, dont la première édition parut à Paris, en 1703, il donna un *Catalogue des Auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues, de temps, de pays, soit de la musique en général, soit en particulier de la musique théorique, pratique, poétique, vocale, instrumentale, ancienne, moderne*, etc. Pour former ce catalogue, qui ne renferme que les noms de neuf cents écrivains sur la musique ou compositeurs, avec quelques observations générales, Brossard avait employé dix ans à faire des recherches; il avait lu presque tous les ouvrages des auteurs qu'il cite, et avait copié ou parcouru plus de quatre mille partitions de tout genre. Lui-même possédait une belle bibliothèque de musique. Un tel résultat pour de pareils travaux et de semblables

documens paraît sans doute bien peu satisfaisant; mais l'essai publié par Brossard n'était en réalité que le programme de l'ouvrage qu'il voulait exécuter; pour comprendre ce que ce livre aurait été, il faut lire les notes manuscrites qu'il a laissées, rangées par ordre alphabétique dans des portefeuilles qui sont à la Bibliothèque royale de Paris. On y trouve beaucoup d'exactitude, parce que l'auteur de ces notes ne parlait que de ce qu'il avait vu, et il examinait avec soin, qualité qui a manqué à beaucoup de bibliographes. J'ai fait mon profit de ce travail; il m'a servi souvent à rectifier des erreurs trop répandues, ou à me confirmer dans mes opinions.

En 1732, Jean Théophile Walther, organiste de la cour de Weimar, publia un dictionnaire de musique qui était à la fois technique et biographique, sous le titre de *Bibliothèque musicale, ancienne et moderne* [1] ; cet ouvrage est en allemand. Quelle que soit l'opinion qu'on se forme du plan que Walther avait adopté, on ne peut nier qu'il y a dans son livre une connaissance approfondie de l'art, des artistes, de leurs ouvrages, et une érudition peu commune. A l'époque où ce livre parut, il n'existait que peu de ressources pour le former. Walther ne pouvait pas être compilateur ; il ne pouvait parler que de ce qu'il avait vu, consulté, analysé; car les catalogues de Draudius étaient à peu près les seuls ouvrages où l'on pouvait trouver alors des titres de livres ou d'œuvres de musique et des noms d'auteurs. Il est fort remarquable qu'un simple organiste d'une petite ville d'Allemagne ait pu, sans le secours d'une grande bibliothèque, remplir la tâche difficile qu'il s'était imposée, lorsqu'il entreprit un semblable travail. Bien des omissions et des erreurs, inséparables des ouvrages de ce genre, y peuvent être sans doute signalées, et l'immense nomenclature de noms qu'il y faudrait ajouter pour remplir les vides qu'y a laissés un siècle écoulé depuis sa publication, le rend maintenant insuffisant; mais tel qu'il est, ce livre m'a été souvent utile : les compilateurs qui l'ont mis à contribution n'ont pas toujours imité son exactitude.

Un autre savant homme de l'Allemagne, Mattheson, dont le goût n'était malheureusement pas aussi pur que les connaissances étaient étendues, fut le

[1] *Alte und neue musikalische Bibliothek, oder musikalisches Lexikon, darinnen die Musici, so sich bey verschiedenen Nationen durch Theorie und Praxin hervor gethan*, etc. Leipsick, 1732, in-8°.

second écrivain qui traita la biographie et la bibliographie de la musique d'une manière spéciale. Sa *Base d'un Arc triomphal pour les maîtres de chapelle, compositeurs*, etc. [1], ne contient que cent quarante-huit notices dont les sujets auraient pû être quelquefois mieux choisis; mais la plupart de ces notices sont faites de main de maître, bien que le style du biographe eût pu être plus élégant. J'y ai puisé des renseignemens que j'aurais cherchés vainement ailleurs.

Une volumineuse compilation, amas informe de matériaux confusément rassemblés, mis en œuvre à la hâte et quelquefois sans discernement, fut publiée sous le titre d'*Essai sur la Musique*, en 1780, par Benjamin de Laborde, banquier de la cour, valet de chambre de Louis XV et compositeur de quelques opéras médiocres. Il y a de tout dans ce livre, mais la biographie y tient surtout une place considérable. Toute cette partie de l'ouvrage est remplie de fautes, d'omissions et d'inexactitudes; toutefois, malgré ces défauts, des renseignemens utiles sur les musiciens français s'y trouvent, et des compilations plus récentes ne dispensent pas de consulter celle-là. J'ai collationné tous ses articles avec ceux que j'ai trouvés dans des sources plus pures.

Dix ans après la publication du livre de Laborde parut le premier dictionnaire des musiciens d'Ernest-Louis Gerber [2], organiste de la très petite cour de Sondershausen; ce musicien n'était pas environné de ressources assez étendues pour un travail de ce genre; j'ajouterai que l'instruction nécessaire dans l'histoire et la théorie de l'art lui manquait. Walther, l'historien anglais de la musique Hawkins, et Laborde avaient été ses guides dans ses recherches, et il ne les avait pas toujours copiés avec exactitude. De là l'immense quantité de méprises sur des noms d'homme ou de lieu, sur des titres d'ouvrages, et les omissions ou contradictions de tout genre qu'on trouve dans son livre. Néanmoins, en dépit de toutes ses imperfections, cet ouvrage était fort utile à l'époque où il parut. Placé dans la sphère d'activité musicale de l'Allemagne, Gerber

[1] *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc., erscheinen sollen*. Hambourg, 1740, in-4°.

[2] *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, etc. Leipsick, 1790-1792, 2 vol. in-8°.

avait établi une correspondance avec les artistes de son pays, et cette correspondance lui avait procuré beaucoup de notices intéressantes sur ses contemporains, avantage considérable qui lui a fourni les moyens de donner de l'intérêt à cette partie de son travail.

Une patience à toute épreuve, beaucoup de bonne foi, et l'amour pur de son art rachetaient en Gerber le défaut de savoir, et, si on ose le dire, d'intelligence et de sagacité, si nécessaires dans les travaux semblables à ceux auxquels il se livrait. A peine son Dictionnaire des Musiciens eut-il paru que, se soumettant aux critiques qu'on en avait faites et aux conseils qui lui avaient été donnés, il se remit au travail avec une louable persévérance pour faire, non comme on l'a dit, une deuxième édition de son livre, mais un volumineux supplément à la première. Celle-ci n'était composée que de deux volumes in-8°; le supplément en eut quatre. Ce supplément parut en 1812 [1], c'est-à-dire vingt-deux ans après la première publication. Dans cet intervalle, Gerber s'était entouré de documens, de livres indispensables pour des travaux tels que les siens, et Forkel, avec son immense savoir, était venu lui offrir un puissant secours dans sa *Littérature générale de la Musique* [2]. Il est juste de dire qu'il mit à profit toutes ses ressources et que son nouveau livre corrigea une multitude d'erreurs et suppléa à de nombreuses omissions de son premier essai. Ces deux ouvrages sont inséparables et n'en forment qu'un. Toutefois, bien des erreurs gâtent encore cette seconde partie d'un livre qui semble avoir été destiné à rester toujours défectueux, et ce n'est qu'avec beaucoup de circonspection qu'on peut en faire usage.

Je viens de parler de Forkel : celui-là fut un de ces hommes rares qui mettent à tout ce qu'ils font le cachet d'une perfection relative. Le premier volume de son Histoire de la Musique avait révélé l'existence d'un musicien érudit, dont le mérite était supérieur à tout ce que l'Allemagne possédoit : la *Littérature Générale* de cet art vint mettre le comble à sa gloire. Non qu'il n'y eût à reprendre dans les deux ouvrages que je viens de citer; mais il

[1] *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, etc. Leipsick, 1812-1814, 4 vol. in-8°.

[2] *Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher*, etc. Leipsick, 1792, in-8°.

est si difficile d'arriver directement au but dans les choses nouvelles, qu'on ne peut refuser de l'indulgence à quelques défauts rachetés par des qualités réelles. La rédaction de la Littérature de la Musique offrait de grandes difficultés, parce qu'il fallait rassembler des matériaux disséminés dont aucune main habile n'avait essayé jusque là de faire une collection plus ou moins incomplète : car on ne peut guère compter pour quelque chose le mince volume de Gruber, qui porte un titre à peu près semblable à celui du livre de Forkel [1]. Celui-ci a mis au jour une immense quantité de faits inconnus jusqu'à lui. Il avait examiné beaucoup de livres dont il parle, et le plus grand nombre de ses notices ont le mérite de l'exactitude. Sans doute parmi ces notices il en est qui sont incomplètes et quelquefois fautives, mais il était impossible qu'elles ne le fussent pas. Lichtenthal, qui a publié une sorte de traduction italienne de l'ouvrage de Forkel [2], a comblé quelques lacunes et a continué l'analyse des livres sur la musique jusqu'en 1826; mais il a laissé subsister la plupart des erreurs de Forkel et y en a ajouté quelques-unes.

Au moment où Gerber allait mettre au jour son nouveau Dictionnaire historique et biographique des Musiciens, supplément nécessaire à son premier ouvrage, MM. Choron et Fayolle publièrent à Paris une espèce de traduction de celui-ci, à laquelle ils ajoutèrent quelques articles de leur façon, et des observations critiques sur le livre qui avait servi de base à leur travail. Bien que le nom de M. Choron se trouve au frontispice du *Dictionnaire historique des Musiciens, Artistes et Amateurs, morts ou vivans* (Paris, 1810–1811, 2 vol. in-8°), ce savant a pris peu de part à sa rédaction. Une maladie assez grave était venue le surprendre au milieu de ses dispositions, et l'avait obligé d'abandonner le soin de sa part de travail à son collaborateur. Un seul morceau lui appartient dans cet ouvrage; c'est le sommaire de l'Histoire de la Musique lui qui sert d'introduction. Déjà ce résumé bien fait avait paru à la fin du troisième volume des *Principes de Composition des écoles d'Italie* qui avaient été publiés quelques années auparavant.

[1] *Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der vorzüglichen musikalischen Bücher.* Nuremberg, 1783, 56 pages in-8°.

[2] *Dizionario e Bibliografia della Musica.* Milan, 1826, 4 vol. in-8°.

A la sévérité des jugemens portés par M. Fayolle sur les auteurs dont les recherches lui avaient profité pour la composition de son livre, particulièrement sur Gerber, on serait en droit d'attendre de lui beaucoup d'exactitude : pourtant, il faut bien le dire, aux fautes multipliées qu'on rencontre à chaque pas dans le Dictionnaire historique des Musiciens, il est facile de voir que cet ouvrage a été fait avec une précipitation qui ne peut s'accorder avec de pareils travaux. Ce sont ces fautes et ces omissions qui font regretter, d'une part, que M. Choron n'ait pu prendre une part plus active à sa rédaction, de l'autre, que la publication de ce livre n'ait pas été suspendue jusqu'à ce que le grand supplément de Gerber eût paru.

Long-temps négligées, les sciences biographique et bibliographique de la musique devinrent tout à coup, à l'époque où je suis arrivé dans cette revue, l'objet des recherches et des travaux d'un assez grand nombre de musiciens, et la nature des livres qui furent publiés dans la suite devint de plus en plus spéciale. Après les biographies générales des musiciens vinrent les biographies particulières de nations, de provinces et d'époques. On alla même jusqu'à faire un livre sur les musiciens aveugles [1], et un autre sur les médecins qui ont traité de la musique [2]. Les monographies se multiplièrent et, de simples notices qu'elles avaient été, elles devinrent de gros livres. Il n'est aucun de ces ouvrages que je n'aie lu et dont je n'aie tiré tous les renseignemens qui m'ont paru utiles. Ainsi, pour compléter la collection de mes documens sur les musiciens de l'Allemagne, j'ai eu recours au *Dictionnaire de Musique de la Bavière* de Lipousky [3], ouvrage fait avec soin, surtout en ce qui concerne les artistes des temps modernes. Le P. Dlabacz m'a fourni des renseignemens précieux sur un pays où tout est musique, dans son *Grand Dictionnaire historique des Artistes de la Bohême* [4]. Les musiciens de la Silésie ont eu aussi depuis peu d'années

[1] *Die blinden Tonkünstler, von J. Ch. Wilhelm Kühnau.* Berlin, 1810, 1 vol. in-12.

[2] *Dissertazione di Biographia musicale, da Benedetto Frizzi.* Trieste, 1805, in-8° de 106 pages.

[3] *Bayerisches Musik-Lexikon.* Munich, 1811, 1 vol. in-8°.

[4] *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Bœhmen.* Prague, 1815, 3 vol. in-4°.

leur historiographe, et M. Charles-Jules-Adolphe Hoffmann leur a consacré un gros volume [1] rempli de faits curieux et d'analyses bien faites. J'ai lu toutes les notices répandues dans les gazettes musicales de Leipsick, de Berlin et de Vienne. Dans tout cela il y a bien des redites, bien des erreurs où les biographes se sont copiés sans examen, et si les matériaux s'offrent en abondance pour certains artistes, il y a quelquefois pénurie pour d'autres; mais ces notices ne m'ont pas été peu profitables, parce que la plupart concernent des artistes contemporains qui ont été connus de leurs biographes. Enfin, il n'est guère de monographie ou de notice particulière que je n'aie consulté avec plus ou moins de fruit, et j'ai vu tout ce qui a été écrit sur J. S. Bach, Handel, les deux Haydn, Mozart, Beethoven, Naumann, Ch. M. de Weber, l'abbé Vogler, Fasch, et beaucoup d'autres grands artistes dont la liste serait trop étendue pour que je la donne ici.

La biographie et la bibliographie de la musique, long-temps négligées en Italie, n'avaient pas produit, avant 1812, un seul livre où cette partie de la littérature de l'art fût traitée d'une manière générale. L'ouvrage le plus ancien où l'on pouvait trouver des notices étendues sur quelques compositeurs et chanteurs de la chapelle pontificale était celui qui avait été publié par Adami de Bolsena, concernant la discipline du chœur de cette chapelle [2]. La matière était neuve et ne pouvait être traitée avec quelque succès que par un musicien attaché à la musique du pape. Adami en était un des maîtres, et sa position lui offrait les moyens de faire un bon livre: toutefois le sien ne satisfait pas aux conditions de son sujet. Il est devenu inutile, ou à peu près, depuis que l'abbé Baini a donné des notices du même genre, mais plus étendues et mieux faites dans ses ***Mémoires sur la vie et les œuvres de Palestrina*** [3], ouvrage qu'on pourrait dire excellent, si par son luxe d'érudition surabondante, l'auteur ne s'était jeté un peu trop souvent en dehors de son sujet. Comme source de renseignemens, le livre de

[1] *Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitræg zur Kunstgeschichte Schlesiens*, vom Jahre 960 bis 1830. Breslau, 1830, 1 vol. in-8° de 491 pages.

[2] *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie.* Roma, 1711, in-4°.

[3] *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quivi compositore della cappella pontificia*, etc., Da Giuseppe Baini. Roma, 1828, 2 vol. in-4° gr.

l'abbé Baini est précieux pour l'histoire des musiciens de l'école romaine, et, en général, des compositeurs italiens, ou même des musiciens de l'école gallo-belge.

A ces deux ouvrages spéciaux sur les musiciens de l'Italie viennent se joindre l'Histoire de la Musique du P. Martini [1] et l'Essai fondamental sur le Contrepoint fugué, du même auteur [2], dont les notes abondantes renferment une grande quantité de documens intéressans pour l'histoire littéraire de la musique italienne. J'ai trouvé dans ces notes une exactitude remarquable dont Gerber et les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens n'ont point profité. Les Mémoires sur Martini, du P. Della Valle [3], et sur Zarlino par Ravagnan [4], fournissent aussi quelques renseignemens utiles sur les maîtres de chapelle de Bologne et de Venise : je ne les ai pas négligés.

Enfin, dans ces derniers temps, quatre ouvrages assez importans, malgré leurs défauts, qui sont considérables, sont venus augmenter la somme des renseignemens qu'on a pu rassembler jusqu'ici sur les musiciens de l'Italie. Le premier parut en 1812, sous le titre de *Nouvelle Théorie de la Musique* [5] : Gervasoni en est l'auteur. On y trouve un recueil de notices sur les compositeurs, les instrumentistes et les chanteurs qui se sont distingués en Italie depuis le commencement du dix-huitième siècle jusqu'au moment où l'auteur écrivait. Ces notices, qui forment près de 250 pages in-8°, sont souvent inexactes; mais on chercherait vainement ailleurs beaucoup de faits intéressans qui s'y trouvent. Le second ouvrage a été publié par l'abbé Bertini à Palerme, en 1814; il a pour titre : ***Dictionnaire historico-critique des Écrivains de Musique et des Artistes***

[1] *Storia della musica*, etc., *da F. Giamb. Martini, in Bologna*, 1757-1781, 3 vol. in-4°.

[2] *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, da F. G. Martini, in Bologna*, 1774, 2 vol. in-4°.

[3] *Memorie storiche del P. M. Giov. Battista Martini, min. conv. Napoli, per il Simoni*, 1785, in-8°.

[4] *Elogio di Giuseppe Zarlino di Chioggia, celebre ristauratore della musica nel secolo XVI.* Venezia, 1819, in-12.

[5] *Nuova teoria di musica ricavata dall' odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Parma, 1812, in-8°.

les plus célèbres [1]. Ce n'est guère qu'une traduction du Dictionnaire des Musiciens de MM. Choron et Fayolle; mais le compilateur y a ajouté quelques notices assez complètes sur plusieurs artistes célèbres de l'Italie. La *Biographie des Maîtres de Chapelle*, *Chanteurs et Cantatrices du royaume de Naples* [2] est d'une plus haute importance, parce que c'est un ouvrage original dont le fond a été puisé dans des notices inédites. Les parties utiles de ce livre font excuser ses imperfections. Le dernier livre de ce genre qu'il me reste à citer pour l'Italie, et le plus imparfait de tous, est le *Dictionnaire de Musique* de l'abbé Gianelli [3]; celui-là est à la fois technique et biographique. Ses maigres articles, dont le moindre défaut est l'insuffisance, m'ont pourtant été quelquefois utiles. Lorsque je consultais tous ces ouvrages, je me résignais d'avance à tous leurs défauts en faveur du peu que j'y pouvais apprendre : je pense que cette disposition d'esprit est nécessaire à qui veut travailler avec fruit à l'histoire littéraire, et qu'il n'est pas de livre si mauvais qu'on doive absolument le dédaigner.

L'Angleterre a eu aussi sa biographie et sa bibliographie de la musique : elle est même assez riche en ce genre de littérature. Les Histoires de la Musique de Burney [4], de Hawkins [5] et de Busby [6] renferment une multitude de faits dont j'ai profité après en avoir reconnu l'exactitude. Le livre

[1] *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si antiche che moderne, dall' Ab. Giuseppe Bertini*, Palerme, 1814, 4 vol. in-4°.

[2] *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti, volume che contiene gli elogi dei maestri di cappella, cantori et cantanti più celebri*, in Napoli, 1819, in-4°.

[3] *Dizionario della musica sacra e profana che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teorie, di erudizione, ecc., è spettante alla musica, con alcune notizie degli stromenti antichi e moderni, e delle persone che si distinsero in Italia e ne' paesi stranieri in questa arte*, Venise, 1801, 2 vol. in-8°.

[4] *A General History of Music, from the earliest ages to the present period; to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, Londres, 1776-1789, 4 vol. in-4°.

[5] *A General History of the science and practice of music*, Londres, 1776, 5 vol. in-4°.

[6] *A General History of music from the earliest times to the present, comprising the lives of eminent composers and musical writters*, Londres, 1819, 2 vol. in-8°.

d'Édouard Jones sur les bardes du pays de Galles [1] et celui de Joseph Walker sur les bardes irlandais [2] ne m'ont pas été moins utiles. Pour la biographie spéciale des musiciens anglais, j'ai consulté avec fruit deux ouvrages qui ont été publiés sans nom d'auteur et qui, bien que fort défectueux, contiennent cependant des articles assez curieux. L'un est la *Biographie musicale, ou Mémoires sur la vie et les ouvrages des Compositeurs et des Écrivains les plus remarquables qui ont vécu dans les trois derniers siècles* [3]. Ce n'est guère qu'une compilation des écrits de Burney et de Hawkins; cependant j'y ai trouvé des additions assez considérables à ce que ces deux historiens de la musique ont écrit sur les musiciens anglais. L'autre, qui a pour titre : *Dictionnaire des Musiciens depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle* [4], n'est aussi qu'une compilation à l'égard des artistes étrangers à l'Angleterre ou qui avaient cessé de vivre avant que le livre fût imprimé; ce n'est qu'une sorte d'abrégé du Dictionnaire des Musiciens de MM. Choron et Fayolle; mais son utilité n'est pas moins réelle, car les auteurs de ce livre ont obtenu des artistes vivans de l'Angleterre des renseignemens qui leur ont permis de donner sur ces musiciens des notices complètes et bien faites. Je pourrais citer aussi les recueils d'anecdotes publiés par Burgh et par Busby, car je les ai lus dans l'espoir d'y trouver des choses nouvelles; mais ce ne sont que des livres faits par spéculation, remplis de redites et qui fourmillent d'erreurs ou de négligences.

Les Pays-Bas, d'où sont sortis les plus célèbres musiciens aux quinzième et seizième siècles, n'ont pas été si bien partagés que les autres pays de l'Europe en biographes et bibliographes de la musique. Quelques rensei-

[1] *Musical and poetical relicks of the welsh bards: preserved by tradition, and authentic manuscripts*, etc., 1784, in-fol. — *The Bardic Museum, etc., forming the second volume of the musical, poetical and historical relicks of the welsh bards and druids*, etc., Londres, 1802, in-fol.

[2] *Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with anecdots of, and occasional observations on the music of Ireland*, etc., Londres, 1786, in-4°.

[3] *Musical Biography; or memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writters who have flourished in the different countries of Europe during the last three centuries*, Londres, 1814, 2 vol. in-8°.

[4] *A Dictionary of Musicians, from the earliest ages to the present time*, etc., Londres, 1824, 2 vol. in-8°.

gnemens épars fournis par les bibliothécaires généraux ou professionnaux, et les titres ou préfaces des ouvrages de ces artistes, étaient à peu près les seules ressources qui existassent pour écrire leur histoire, lorsque la quatrième classe de l'Institut des sciences et des arts des Pays-Bas mit au concours la solution de cette question : « *Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles ; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après en Italie ?* » M. R. G. Kiesewetter, de Vienne, et moi, nous occupâmes de cette question et fournîmes des mémoires [1] qui ont été réunis en un seul volume, et publiés aux frais de l'Institut des Pays-Bas [2]. Je crois avoir traité alors quelques-uns des objets principaux de la biographie et de la bibliographie des musiciens belges et de leurs ouvrages avec quelque soin [3]; pour tout ce qui avait pu échapper à mes recherches, j'ai profité des travaux de mon savant compétiteur.

Il est une source de bons renseignemens où j'ai puisé d'abondans matériaux pour ce Dictionnaire biographique : ce sont les journaux de musique publiés en Allemagne, en Angleterre, en France et en Italie. Les articles biographiques et bibliographiques répandus dans ces recueils offrent d'au-

[1] Le mémoire de M. Kiesewetter a obtenu le prix mis au concours.

[2] Le volume où ces deux ouvrages ont été réunis a pour titre : *Verhandeling en over de vraag : welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de* 14e, 15e *en* 16e *eeuw in het vak der toonkunst verworven, etc., door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis, bekroond en uitgegeven door de vierde klasse van het koninklijk-nederlandsche institut van Wetenschappen, Letterkunde en schoone Kunsten ;* Amsterdam, 1829, in-4°.

[3] M. le baron de Reiffenberg, professeur à l'université de Louvain, a fait avec beaucoup de politesse des observations critiques sur plusieurs passages de ce mémoire dans une *Lettre à M. Fétis, directeur du conservatoire de musique de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, qui a été insérée dans le deuxième volume du *Recueil Encyclopédique Belge* (p. 48 et suiv.). Atteint d'une grave indisposition quand ce morceau parut, je ne pus y faire la réponse que je méditais ; quelques mois s'écoulèrent et je crus qu'il était trop tard pour livrer cette réponse à l'impression : M. de Reiffenberg la trouvera en détail à chaque article. Avec beaucoup d'esprit et une érudition peu commune, ce savant professeur n'a pu éviter le sort des littérateurs qui ont voulu écrire sur des choses étrangères à leurs études : il s'est trompé en presque tous les points de sa lettre ; mais c'est un léger malheur dont le consoleront facilement beaucoup de succès justement obtenus.

tant plus d'intérêt, qu'ils ont en général pour objet des artistes contemporains, et que les détails qu'on y trouve ont été fournis par ces artistes eux-mêmes ou par leur famille. Ainsi, les trente-cinq années de la Gazette musicale de Leipsick [1], les sept volumes du Journal de Musique publié à Vienne [2], les Gazettes de Musique de Spire [3], de Reichardt [4], de Spazier [5], de Koch [6], de Berlin [7], de Munich [8], de Francfort [9], l'*Harmonicon* [10], le *Quarterly musical Review* [11], la *Cæcilia* [12], l'*Eutonia* [13], le Journal italien de musique *I Teatri*, les *Bibliothèques musicales* de Mitzler, de Forkel et d'Eschstruth, le *Magasin de Musique* de Cramer, le *Musicien critique* de Scheibe, les *Essais historiques et critiques* de Marpurg, le *Musicien critique de La Sprée*, et les *Lettres critiques sur la Musique*, par le même, les notices de Hiller et beaucoup d'autres recueils du même genre ont été pour moi des trésors de faits.

Les almanachs de théâtres ne m'ont pas été moins utiles; j'ai consulté avec soin tous ceux qui ont été publiés et que j'ai pu me procurer. On a trop long-temps dédaigné ces répertoires de faits, qui sont plus exempts d'erreurs que des livres plus estimés.

[1] *Allgemeine musikalische zeitung*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1798-1833, 35 vol. in-4°.

[2] *Allgemeine musikalische zeitung*, etc., Vienne, 1817-1823, 7 vol. in-4°.

[3] *Musikalische realzeitung*, années 1788-1790, Spire, in-4°.

[4] *Musikalische Wochentblatt*, 1791, in-4°. — *Musikalische monathschrift*, 1792 et 1793, in-4°. — *Berlinische musikalische zeitung*, Berlin, 1805, 1806, in-4°.

[5] *Berlinische musikalische zeitung*, Berlin, 1793, 1794.

[6] *Journal der Tonkunst*, Erfurt, 1795, in-8°.

[7] *Berlinische allgemeine musikalische zeitung*, Berlin, Schlesinger, 1824-1830, 7 vol. in-4°.

[8] *Münchner allgemeine Musik-zeitung, herausgegeben* von Doctor F. Stœpel. Munich, 1827-1828, in-4°.

[9] *Allgemeine Musik-zeitung*, Francfort, 1828, in-4°.

[10] *The Harmonicon, a journal of music*, Londres, 1823-1833, 11 vol. in-4° divisés en 22 parties.

[11] *The quarterly musical Magazine and Review*, Londres, 1818-1827, 10 vol. in-8°.

[12] *Cæcilia, eine zeitschrift für die musikalische welt*, Mayence, Schott, 1824-1833, 15 vol. in-8°.

[13] *Eutonia, eine hauptsæchlich pædagogische Musik-zeitschrift herausgegeben von Joh. Gottf. Hientzsch*, Breslau, 1829-1833, 8 vol. in-8°.

Dans tout ce qui précède, je n'ai parlé que des livres imprimés qui traitent de la biographie et de la bibliographie de la musique d'une manière spéciale; mais ce n'est pas à l'étude de ces ouvrages que se sont bornées mes recherches pour la composition de celui-ci; d'autres documens m'étaient offerts par les bibliothèques publiques et particulières, et j'en ai tiré une immense quantité de faits inconnus ou d'indications plus précises que ce qu'on a publié jusqu'à ce jour. En première ligne de ces ressources nouvelles je dois placer l'immense travail auquel M. Beffara, ancien commissaire de police à Paris, a consacré près de soixante ans. Ce travail consiste en recherches sur l'Opéra, sur les pièces qui y ont été représentées, sur les auteurs et compositeurs qui ont travaillé pour ce spectacle, depuis son origine jusqu'à l'époque actuelle, et enfin sur tous les chanteurs, danseurs et musiciens d'orchestre qui y ont été employés. A ces travaux particuliers de M. Beffara, exécutés avec une persévérance minutieuse et un rare esprit de recherche, se joint une collection de pièces peu communes ou uniques, imprimées et manuscrites, de réglemens, d'ordonnances et d'arrêts relatifs à l'Opéra ou aux artistes qui ont fait partie de son personnel : tout cela forme un ensemble de plus de vingt volumes in-folio ou in-quarto; collection précieuse qui ne peut être comparée à aucun autre monument littéraire, et qui n'a pu être formée que par un ami sincère et désintéressé des arts et des lettres. M. Beffara a bien voulu me communiquer ces richesses et me permettre d'y puiser à pleines mains, ainsi que dans dix-sept volumes in-4°, des recherches du même genre qu'il a faites sur les opéras représentés en Italie, en Allemagne et en Angleterre. J'ai consulté aussi avec fruit pour l'histoire des artistes de l'Opéra deux volumes manuscrits d'une belle exécution calligraphique dont l'auteur est inconnu. L'un est une ***Histoire complète de l'Académie royale de Musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année*** 1669 ***jusques et compris l'année*** 1758. Très grand in-folio. L'autre a pour titre : ***Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie royale de Musique.*** Un vol. in-4°. Celui-ci contient des détails très piquans sur les acteurs et surtout sur les actrices de l'Opéra. J'ai fait l'acquisition de ces deux volumes précieux, à la vente de la bibliothèque de M. Boulard.

Une autre histoire inédite de l'Opéra, par les frères Parfait, dont le



manuscrit existe à la Bibliothèque du Roi, à Paris, m'a été aussi de quelque utilité.

Les registres du Conservatoire de musique de Paris, ainsi que beaucoup de pièces particulières qui m'ont été communiquées par un ancien employé dont la fin a été malheureuse, m'ont fourni des documens fort exacts sur les professeurs et les élèves de cette école.

M. de Boisgelou, qui pendant plus de trente ans fut chargé de l'arrangement de la partie musicale de la Bibliothèque du Roi, a rédigé un catalogue critique de cette musique. Parmi beaucoup d'erreurs, de redites et d'inutilités, on trouve dans ce catalogue des choses utiles dont j'ai profité, particulièrement sur les musiciens français du dix-huitième siècle que M. de Boisgelou avait connus.

L'histoire de la musique de Dom Caffiaux, dont l'existence a été longtemps problématique, et dont j'ai heureusement retrouvé et signalé le manuscrit (*V.* la *Revue musicale* de 1831), cette histoire, dis-je, le meilleur ouvrage de ce genre qui ait été écrit en France, m'a fourni de très bons matériaux sur les auteurs qui ont traité de la musique.

Plus de vingt ans employés à l'examen de tous les manuscrits relatifs à l'art musical qui existent dans les grandes bibliothèques de Paris, m'ont fourni un recueil très considérable d'observations de tous genres que j'aurais cherchées en vain dans les livres. Ces manuscrits sont très nombreux; néanmoins, il n'en est aucun sur lequel je n'aie pris des notes, et j'en ai usé de même à l'égard des manuscrits de la Bibliothèque du Musée britannique.

Il est une autre mine de découvertes qui jusqu'ici n'a point été exploitée, et qui, seule, pouvait nous éclairer sur les musiciens des temps antérieurs, depuis le moyen âge jusqu'au dix-huitième siècle : je veux parler des dépôts d'archives où se trouvent les comptes et les ordonnances des cours des rois, princes, seigneurs, églises, chapitres et abbayes. Le premier j'ai eu le courage d'entreprendre le dépouillement de ces titres originaux pour en tirer des faits relatifs à la musique; ce courage a reçu sa récompense dans la multitude de choses curieuses et intéressantes que j'ai rencontrées : on a pu se former une idée de l'importance de ces découvertes par quelques articles que j'ai donnés en 1832 dans la *Revue musicale*

sur la musique des rois de France. Cependant une partie seulement de mon travail était terminée lorsque les engagemens que j'avais contractés comme maître de chapelle de S. M. le roi des Belges et comme directeur du Conservatoire de Bruxelles m'obligèrent à quitter Paris; heureusement M. Danjou, jeune musicien d'un mérite distingué et d'une instruction peu commune, s'est avancé courageusement dans la route épineuse où je l'avais précédé; il a entrepris l'exploration de tout ce qui concerne la musique dans les archives du royaume et dans celles du palais; c'est un service important qu'il rend à l'histoire de l'art. Il veut bien me communiquer les résultats de ses travaux : je le prie de recevoir ici les remercimens sincères que je lui fais pour son obligeance.

Arrivé à Bruxelles et privé du secours des dépôts immenses que renferme la capitale de la France, j'ai dû songer à tirer du moins parti de ma nouvelle situation : les manuscrits de l'ancienne Bibliothèque des ducs de Bourgogne et les archives du royaume de la Belgique sont donc devenus le centre de mes recherches. Je n'ai qu'à me féliciter d'y avoir porté mes investigations, car déjà bien des faits inconnus jusqu'ici sont venus se joindre à ceux dont j'avais déjà fait une ample moisson. Par exemple, j'y ai retrouvé toute la composition de la chapelle royale des princes gouverneurs des Pay-Bas, depuis son origine jusqu'à la révolution brabançonne, c'est-à-dire dans un espace de près de deux siècles.

Malheureusement, ce que j'ai pu faire pour la France et la Belgique, je ne puis l'étendre aux autres pays, parce que ce n'est que sur les lieux que de pareilles recherches peuvent être faites. Que de choses ignorées jusqu'ici sur les artistes musiciens qui, dans les quinzième et seizième siècles, furent attachés comme compositeurs, comme chanteurs ou comme instrumentistes à la cour des empereurs, des princes souverains de l'Allemagne et de l'Italie, aux chapelles des églises cathédrales et collégiales, des chapitres et des abbayes de ces deux contrées, des rois d'Angleterre, d'Espagne et de Portugal! Les musiciens espagnols, par exemple, qui ont été certainement des hommes de grand mérite dans les derniers siècles, ne sont pas connus, même de leurs compatriotes. Leurs ouvrages, qu'on trouve en grande abondance dans toutes les églises et dans les couvens, attestent des talens de premier ordre et un génie original; mais on manque presque

absolument de renseignemens sur leurs auteurs, et ces renseignemens, on ne peut les trouver que dans les comptes, les registres et les pièces originales qui sont déposées aux archives du pays. Trop long-temps on s'est borné, dans les livres de l'espèce de ce dictionnaire, à copier d'autres livres sans discuter la valeur de ce qu'on y prenait : de là ces erreurs qui se perpétuent et qui finissent par s'établir si bien qu'il devient fort difficile de les corriger et de leur substituer la vérité. Il est temps de puiser à des sources plus pures et de s'entourer, autant qu'il est possible, de témoignages contemporains; ce besoin, si vivement senti de nos jours pour la réforme de l'histoire politique, n'est pas moins impérieux pour l'histoire littéraire.

Si je m'étais borné à consulter les auteurs qui ont écrit d'une manière spéciale sur l'histoire générale et particulière de la musique, pour la composition de mon dictionnaire biographique, je n'aurais atteint qu'imparfaitement le but. Dans une multitude de livres qui n'ont qu'un rapport fort indirect avec cet art, ou qui même semblent y être absolument étrangers, on rencontre quelquefois des faits ou des renseignemens qu'on ne trouverait pas dans les ouvrages où ils sembleraient devoir être. Convaincu de cette vérité par l'expérience, il n'est pas de bibliographes généraux, nationaux ou professionnaux, d'historiens de la littérature ancienne et moderne, d'historiographes de pays et de villes, de catalogues de bibliothèques, que je n'aie consultés, quand j'ai pu me les procurer. J'ai fait plus; car c'est dans la lecture même des traités de musique, dans les préfaces, les épîtres dédicatoires ou dans l'examen des compositions, que j'ai cherché des lumières que je ne trouvais point ailleurs. Les bibliothèques de Paris, si riches en ouvrages relatifs à la musique, m'offraient d'immenses ressources pour ces recherches : je ne crois pas exagérer si je dis que près de quarante mille volumes de tout genre ont été mis à contribution par moi pour éviter l'imperfection dans mon travail, autant que cela était en mon pouvoir. Possédant moi-même une bibliothèque musicale de plus de trois mille volumes, je n'ai jamais pu me décider à parler d'un traité de musique ou d'une composition de quelque importance sans l'avoir lu, et sans m'être formé une opinion raisonnée de son mérite. Le nombre d'anciens morceaux de musique que j'ai mis en partition pour arriver au même but est très considérable.

Il me reste à dire un mot aux érudits qui, peut-être, chercheront dans mon livre ce qu'ils n'y trouveront pas : je m'explique. Tant d'erreurs se glissent dans les ouvrages relatifs à l'histoire des arts et de la littérature, que les hommes du métier n'accordent guère leur confiance qu'aux écrivains dont les indications scrupuleuses font connaître leurs autorités. En vain montrerez-vous par cent endroits que vous avez toujours eu recours aux meilleures sources et que votre exactitude est à l'abri de tout reproche : si les livres qui vous ont guidé dans vos recherches ne sont donnés en garantie des soins que vous avez pris; si le *peritus citandi* ne perce de toutes parts dans votre ouvrage, ce n'est qu'à grande peine que vos assertions se mettront en crédit. Je sais cela; mais quoi? A mon livre déjà si volumineux, s'il eût fallu que j'ajoutasse partout les titres de l'immense quantité de livres dont j'ai remué la poudre, et que chaque article eût été accompagné de son cortége d'érudition, j'aurais ajouté un nombre de volumes presque aussi considérable que celui dont il est composé. D'ailleurs, je n'aurais satisfait quelques biographes qu'en prodiguant l'ennui au plus grand nombre de mes lecteurs, et j'ai voulu éviter ce défaut dans un ouvrage qui vraisemblablement en a beaucoup d'autres. Il faudra donc que mes savans confrères en biographie et en bibliographie se contentent de quelques bribes de citations que j'ai mises çà et là, quand j'ai cru qu'elles étaient indispensables. Pour le reste, je les renvoie par avance à tout ce que j'ai consulté d'auteurs respectables, et je leur souhaite à les lire le courage dont j'ai fait preuve pendant bien des années.

Tant de soins donnés à un livre qui n'est qu'une faible partie de mes ouvrages sur la musique, et qui cependant n'aurait pu être achevé si depuis long-temps je n'avais pris l'habitude de consacrer au travail seize ou dix-huit heures chaque jour; tant de soins, dis-je, pourraient me faire croire que j'ai atteint mon but, qui était d'abord celui de la plus grande exactitude possible; mais je suis si persuadé de l'impossibilité d'arriver à cette exactitude absolue, objet de tous mes vœux, que je ne crois à la bonté de mon ouvrage que relativement et par comparaison. Tel qu'il est, je pense qu'il est le plus complet et le moins fautif de tous ceux qu'on a faits sur le même sujet, ce qui n'empêche pas qu'il ne soit fort imparfait et que la critique ne puisse y relever sans doute bien des erreurs et des omissions. Cette

conviction est si bien imprimée dans mon esprit que, fatigué de ces soins minutieux et de mon travail de manœuvre pour corriger des erreurs, vérifier des dates et m'assurer de la réalité de certains faits, j'ai été tenté cent fois d'anéantir la cause de l'ennui que j'éprouvais. Il y a tant à faire pour l'art, me disais-je ! Tant de nobles objets de méditations et de recherches s'offrent à moi de toutes parts, et je consume ma vie à me faire le Mathanasius de la musique. Loin de ranimer mon courage, les découvertes que je faisais venaient incessamment augmenter mes dégoûts. A chaque chose nouvelle que le hasard me faisait trouver, je me représentais l'énorme quantité de celles que j'étais destiné à ignorer, et cette pensée me faisait accueillir avec plus de chagrin que de plaisir mes pauvres trouvailles littéraires et scientifiques.

Telle était la disposition d'esprit où je me trouvais lorsque je crus entrevoir les vrais fondemens de l'art et de la science de la musique; en un mot, de cette *philosophie musicale*, dont la nécessité était reconnue depuis long-temps, mais dont les principes semblaient un mystère impénétrable. Saisissant avec passion les premières notions de cette philosophie qui vinrent m'éclairer, je quittai tout pour me livrer en liberté aux méditations qu'un tel objet réclamait, et je ne pus prendre quelque repos qu'après que j'eus en moi la conviction que j'avais eu le bonheur de découvrir la base éternelle non seulement de la musique qui est à notre usage, mais de toute musique possible. Alors seulement je compris les lois de tous les systèmes de musique qui ont tour à tour imprimé des directions diverses à l'art. Les points de contact de ces systèmes, les causes de leurs divergences, celles des transformations successives, la nécessité d'un certain ordre dans la manière dont ces transformations s'opéraient, tout cela m'apparut sous l'aspect véritable où on doit les considérer. Les qualités et les défauts de toutes les théories, de toutes les méthodes me furent révélés, et l'histoire de toutes les révolutions de la musiqne ne me parut plus être que le résultat nécessaire de quelques principes féconds agissant incessamment à l'insu de ceux mêmes qui s'en servaient.

Je publierai bientôt, j'espère, le livre où j'ai essayé de poser les principes de cette science nouvelle que j'appelle *la philosophie de la musique*, et je ferai bien mieux comprendre alors en quoi consiste cette science que

je ne peux le faire ici. Si j'ai cru devoir en dire quelques mots dans cette préface, c'est afin d'expliquer pourquoi, au lieu de s'accroître, le dégoût que m'inspirait la *biographie des musiciens* a tout à coup disparu. Pendant bien des années l'exactitude m'avait paru être la qualité la plus nécessaire d'un livre semblable, et mes efforts constans avaient eu cette exactitude pour objet; toutefois, rien ne me satisfaisait dans ce travail mécanique de fureteur de paperasses, beaucoup plus facile qu'on ne croit, pourvu qu'on soit doué de patience et d'attention. Je me demandais souvent quel bien pouvait être le fruit de mes minutieuses recherches; car de trouver à point nommé les dates de la naissance et de la mort des artistes, les titres de leurs ouvrages et l'indication précise des éditions qu'on en a faites, cela est sans doute nécessaire, mais il n'y a guère qu'une curiosité de bibliophile qui puisse y goûter une complète satisfaction. Il faut quelque chose de plus pour des lecteurs d'un esprit élevé, et l'échafaudage d'une érudition de bibliothécaire serait assez peu estimé de ceux-ci, si elle n'était soutenue par une appréciation raisonnée du mérite des artistes et de la valeur de leurs ouvrages.

Mais d'autre part, qui ne sait combien d'incertitude il y a dans les jugemens qu'on porte sur les produits des arts? Les thèses contraires ont été soutenues avec un égal succès sur presque toutes les questions qui sont du ressort de la musique. Si impartial que veuille paraître le critique, son opinion ne peut jamais avoir plus de poids que n'en a en général ce qu'on appelle *une opinion.* En vain aura-t-il lu, avec toute l'attention dont il était capable, les ouvrages dont il analysera le mérite; il n'aura pas dans ses jugemens beaucoup d'avantage sur ceux qui en parlent sans les connaître.

Si les principes réels de l'art étaient découverts; si tout ce qui a été fait dans cet art depuis les temps les plus anciens jusqu'à ce jour pouvait être ramené à un certain nombre d'idées radicales; si, dans l'examen des productions d'un artiste, d'un théoricien, d'un méthodologue ou d'un historien de la musique, il était possible de discerner celui de ces ordres d'idées auquel appartiennent leurs travaux, et de tenir compte des circonstances où ils étaient placés au moment de la production; alors l'appréciation de ces travaux et de ces productions ne serait plus le résultat de certaines

impressions sentimentales, mais bien l'expression de la vérité absolue. Or, telles sont précisément les conséquences immédiates de cette science nouvelle que j'ai essayé de fonder et à laquelle j'ai donné le nom de *philosophie de la musique*. Une fois entré dans les voies de cette philosophie, je me suis senti tout à coup dépouillé de passion dans mes jugemens, et débarrassé de mes préjugés d'école. Alors, j'ai reconnu que j'avais acquis l'aptitude nécessaire pour apprécier chaque chose à sa juste et réelle valeur; alors l'histoire générale et particulière de la musique, de ses révolutions, ou plutôt de ses transformations, cette histoire, dis-je, s'est offerte à moi sous un jour tout nouveau. L'incertitude qui régnait dans mon esprit à l'égard des produits de cet art s'est évanouie, et j'ai osé me dire avec une entière conviction de ne pas me tromper : ceci est bon, ceci ne l'est pas; ceci est une conséquence nécessaire de tel ordre d'idées ou de telles circonstances, ceci est une anomalie des causes productrices.

Ce que je me disais après que le flambeau de la philosophie de la musique m'eut éclairé, j'ai cru qu'il ne m'était pas permis de le taire, et que des jugemens émanés d'une science positive d'appréciation ne pouvaient mieux trouver leur place que dans une *biographie universelle des musiciens*. Frappé de cette idée, j'ai repris avec plaisir un travail qui, jusque là, n'avait été pour moi qu'une source de fatigues et d'ennuis. D'une immense quantité d'articles sans liaison j'avais aperçu le moyen de faire le développement d'une théorie féconde : c'en fut assez pour me rendre tout le courage dont j'avais besoin. Non que je voulusse donner l'analyse de tout ce qui serait mentionné dans mon livre! D'abord, cela n'était pas à mon pouvoir; car si j'ai lu beaucoup de traités et d'histoires de la musique, si j'ai étudié une quantité considérable de partitions et de compositions de toute genre, il en est aussi beaucoup que je n'ai jamais vues. Mais eussé-je pu tout lire, tout étudier, il est des multitudes de productions dont je n'aurais voulu donner qu'une indication sommaire et matérielle, comme je l'ai fait; car à quoi bon analyser ce qui n'a exercé aucune influence sur les progrès ou les transformations de l'art? Peut-être dira-t-on que j'aurais pu me dispenser de parler de ces choses-là : je ne suis pas de cet avis. Il peut se présenter tel objet de recherche où les renseignemens les plus indifférens en apparence deviennent utiles : ce

n'était pas à moi de juger du mérite de cette utilité éventuelle; j'ai donc dû citer tout ce que j'ai connu, réservant mes analyses pour ce qui a eu du retentissement dans l'histoire de l'art.

Une difficulté s'est présentée cependant : il s'agissait du parti que j'avais à prendre à l'égard des contemporains. Devais-je louer ou blâmer les productions d'artistes dont la sensibilité est rarement satisfaite de l'éloge et s'irrite toujours de la critique? Les biographes prennent en général pour devise cette maxime de Voltaire : *On doit des égards aux vivans; on ne doit aux morts que la vérité.* Pour moi, qui pense qu'on doit la vérité à tout le monde, quand on croit la savoir, j'ai dit ce que l'étude et l'analyse m'ont enseigné sur chaque chose, sans m'informer du temps où vivaient ceux qui les ont produites. Tout artiste, tout écrivain qui manifeste son existence par la publication de ses œuvres, cesse de s'appartenir; il court les chances de la critique comme celles de l'éloge. D'ailleurs, il ne s'agit point de sa personne, mais de ce qu'il a fait; ce qu'on examine, ce qu'on a toujours le droit de considérer, c'est l'influence bonne ou mauvaise qu'il a exercée sur l'art ou sur la science. Je sais qu'on objecte le danger des passions contemporaines dans les jugemens qui ne sont pas prononcés par la postérité; mais j'ai déjà dit que ce danger ne peut exister que lorsque l'on n'a d'autres règles d'analyse qu'un sentiment vague du beau ou de certaines doctrines empyriques : il disparaît devant les règles absolues de la philosophie de la musique.

A l'égard des talens d'exécution, qui malheureusement ne laissent après eux que des traces fugitives dans la mémoire de ceux qui en ont jugé *de auditu*, et qui sont à peu près comme s'ils n'eussent point existé pour ceux qui ne les ont pas entendus, j'ai eu soin de comparer tout ce qui en a été dit, et laissant à part les critiques de l'ignorance ou de l'esprit de parti, qu'on retrouve à toutes les époques, j'ai toujours considéré comme un artiste remarquable celui qui a réuni en sa faveur la majorité des suffrages, et qui a excité de son temps ces transports universels d'admiration qui ne peuvent jamais être le résultat d'une erreur.

En général, on trouvera dans l'énoncé de mes opinions une sorte d'éclectisme qui ne sera pas du goût de tous les lecteurs de la *Biographie universelle des Musiciens* : je dois à ce sujet quelques explications.

La musique est soumise à des transformations qui, dans leur nouveauté, après avoir été l'objet de quelques dissidences d'opinions, finissent par s'établir si bien, que chacune d'elles, à son tour, obtient une sorte de culte exclusif et devient la musique à la mode, c'est-à-dire la musique en dehors de laquelle il n'y a rien d'admissible. Mais comme on se lasse enfin de toute chose dont on fait un usage constant, d'autres formes succèdent à celle-là et obtiennent aussi des préférences générales et absolues. A chacune de ces périodes de l'art, soit dans le genre de la musique, soit dans le mode d'exécution, s'attache une idée de progrès qui n'est qu'une erreur et qu'une courte vue de l'esprit. L'invention ne saurait être en progrès dans les arts : seulement l'ordre d'idées d'après lequel on invente peut varier; en sorte que ce qu'on appelle en général *progrès* n'est que *transformation*. A la vérité, chaque ordre nouveau d'idées a introduit dans l'art des richesses plus grandes sous le rapport de la variété des effets; mais il n'en est point résulté qu'on se soit approché plus près du but de l'art, qui est l'émotion; car l'émotion n'est pas aujourd'hui plus vive qu'elle n'était alors que la base de la musique avait une forme différente de celle qu'on lui voit maintenant.

D'ailleurs, remarquez que la variété, seul résultat progressif qui aurait pu être obtenu par la transformation de l'art, est précisément ce dont personne ne s'est occupé. A chaque changement de forme, les formes antécédentes ont été oubliées de telle sorte, qu'on a eu des effets d'espèce différente sans en augmenter le nombre. Les formes anciennes ont été successivement délaissées, et malgré les inventions nouvelles, on ne s'est jamais trouvé plus riche d'émotions. Or, c'est précisément en cela que je me trouve différent de ceux de mes lecteurs qui pourront sourire de pitié en lisant les éloges que je donne à des choses dont ils ne soupçonnent pas même le mérite. A ceux-là qui dans la vogue de la musique de Rossini ne croyaient pas qu'on pût en entendre d'autre; à ceux qui, après avoir admiré Paganini n'admettent pas qu'il y ait des violinistes d'un autre nom; à ceux qui tour à tour enthousiastes d'un talent, puis d'un autre, brisent sur l'autel de l'idole du jour la statue érigée par eux la veille, je ne ferai jamais comprendre ce que sont les beautés de tous les genres et de tous les temps; mais des esprits moins prévenus et d'une plus haute

portée comprendront peut-être avec moi, après avoir lu mon *Aperçu philosophique de l'histoire de la musique*, que l'art est immense, et que dans chacune de ses transformations, l'artiste est toujours près du but s'il s'élève autant que le permettent l'organisation intellectuelle et la sensibilité de l'homme. Peu importent la forme de la pensée et les moyens d'émotion, pourvu que l'esprit soit frappé et que le cœur soit ému.

Un ouvrage de la nature de celui-ci n'est jamais réellement achevé quand on en commence l'impression; il y reste toujours quelque lacune qui ne se peut remplir que pendant le tirage, et que parfois on y laisse à défaut de renseignemens. Ces lacunes proviennent en général de la difficulté qu'on éprouve à obtenir des artistes qu'ils fournissent sur leur personne et leurs travaux des notices exactes. Peut-être la publication du premier volume de la Biographie universelle des Musiciens décidera-t-elle ceux qui m'ont laissé jusqu'ici manquer de matériaux pour les articles qui les concernent à me les fournir sans délai. Je les sollicite, à cet égard, dans leur intérêt comme dans celui de mon livre. Les renseignemens devront être envoyés pour la France à Paris, au bureau de la *Revue musicale ;* pour l'Allemagne, chez MM. Schott, éditeurs de musique, à Mayence; pour l'Italie, à M. Riccordi, à Milan; pour la Belgique, à M. Leroux, libraire à Bruxelles.

Quels que soient les soins donnés à l'impression d'un dictionnaire biographique, il est à peu près impossible qu'il ne s'y glisse pas quelque désordre et que l'auteur n'aperçoive la nécessité de corrections et d'additions à ses articles, même pendant le tirage de ceux-ci. De là cette nécessité de supplémens qui se fait presque toujours sentir avant que l'ouvrage soit achevé. Il y aura donc vraisemblablement un supplément à la *Biographie universelle des Musiciens :* il paraîtra avec le dernier volume. Pour le rendre aussi utile, aussi complet qu'il sera possible, je prie les personnes qui remarqueront des fautes ou des omissions dans les volumes qui paraîtront successivement, de vouloir bien me les signaler. En publiant ces corrections, je ferai connaître les noms de ceux qui me les auront fournies.

Une dernière observation, et je finis cette trop longue préface : il s'agit de l'orthographe des noms. Dans les quinzième et seizième siècles, ceux des musiciens ont été presque tous altérés de telle sorte qu'il est excessivement difficile de discerner, dans la multitude de manières de les écrire,

celle qui doit être préférée. Des préfaces, des épîtres dédicatoires, signées par leurs auteurs, ont été quelquefois pour moi des traits de lumière à cet égard; quand je n'ai pas rencontré ce secours, j'ai tâché de m'éclairer par diverses circonstances particulières, ou bien je me suis conformé à l'orthographe la plus généralement adoptée. Cette sorte d'incertitude cesse pour les noms qui appartiennent à des temps postérieurs au commencement du dix-septième siècle. Il en est un pourtant qu'on écrit autremen qu'il ne doit l'être; c'est celui de Haudel, qui, suivant l'usage allemand, est orthographié *Hændel.* J'avais suivi à cet égard l'exemple de tous les auteurs, lorsqu'en 1829 j'eus l'avantage de faire à Londres un sérieux examen des manuscrits autographes de tous les ouvrages de ce grand musicien dans la Bibliothèque musicale du roi d'Angleterre. Tous ces manuscrits sont datés et signés, et partout le nom du grand artiste est écrit *Handel.* C'est donc cette ortographe qu'il convient d'adopter, et c'est celle que j'ai suivie; cependant les premières feuilles de la *Biographie universelle des Musiciens* renferment quelques citations où l'on trouvera *Hændel* au lieu de *Handel;* dans la suite, j'ai rectifié l'erreur.

RÉSUMÉ PHILOSOPHIQUE

DE

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Moins il y a d'idées positives dans un art, plus il se prête à la transformation. N'étant pas destiné à reproduire par l'imitation certaines sensations connues, il n'y a point de modèle sur quoi il doive se régler ni à quoi on puisse le comparer. Pour se former une opinion de ses produits, on ne peut trouver qu'en lui-même la règle des jugemens qu'on en porte, et c'est le méconnaître que d'en chercher ailleurs. Telle est la musique. Bien différente de la peinture qui donne pour limite à l'imagination de l'artiste l'obligation d'imiter la nature, et de la poésie qui, dans ses fantaisies les plus audacieuses, ne peut être intelligible que par l'analogie de ses pensées avec de certaines idées générales, la musique ne fait jamais d'impression plus profonde que lorsqu'elle ne ressemble absolument à rien de ce qu'on a entendu; lorsqu'elle crée à la fois et l'idée principale, et les moyens accessoires qui servent à développer celle-ci.

A vrai dire, la musique est un art d'émotion plutôt que de pensée : c'est en cela qu'elle se distingue des autres arts, qui ne remuent le cœur qu'après avoir frappé l'esprit. Or, les émotions peuvent se produire en nous de tant de manières; elles sont si dissemblables selon les temps, les nations et les individus, qu'on ne saurait assigner de bornes à l'art qui les fait naître, et que non seulement les formes de cet art peuvent varier à l'infini, mais que le principe même sur lequel il repose peut se présenter sous des aspects très différens à des époques et chez des nations diverses.

De là vient que la poésie, la peinture et l'art statuaire ont reproduit depuis l'antiquité jusqu'à nos jours un certain nombre d'idées principales, moins considérable qu'on ne serait tenté de le croire, et sous des formes plus ou moins analogues; la musique, au contraire, a varié plus de vingt fois radicalement dans sa constitution et dans ses effets; elle a été soumise à des multitudes de transformations accessoires qui semblaient en faire autant d'arts différens.

Les poèmes d'Homère, d'Hésiode, de Théocrite, de Pindare et d'Anacréon ont enfanté toute la poésie de l'antiquité latine, du moyen âge et des temps modernes; on en trouve quelque chose dans les productions du génie le plus indépendant. Homère et Virgile vivent encore, même dans les poèmes du Dante : les idées créatrices de celui-ci ont développé les idées de Milton. La tragédie d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle se retrouve en partie dans la tragédie moderne; Shakespeare lui-même, nonobstant l'originalité de ses conceptions, y a puisé des formes et des idées. Les fables de l'Inde et de la Grèce ont inspiré nos fabulistes. Nos bas-reliefs et nos statues ne diffèrent des produits du ciseau de Phidias ou de Praxitèles que par la supériorité de ceux-ci; et même, à l'art des peintres grecs, les peintres modernes n'ont guère ajouté que la perspective et le coloris, c'est-à-dire, les modifications de la forme.

Mais qu'y a-t-il de commun entre la musique des Grecs, celle des Hindous, des Chinois, des Arabes, la psalmodie harmonique du moyen âge, le contrepoint des maîtres du seizième siècle et l'art de Beethoven, de Weber et de Rossini? Chez tous ces peuples, à toutes ces époques, l'art semble n'avoir ni le même principe ni la même destination; l'échelle même des sons, ce qu'en un mot nous appelons *la gamme*, a été tour à tour constitué de vingt manières diverses; l'effet de chacune de ces gammes a été de donner à la musique une puissance particulière, et de lui faire produire des impressions qui n'auraient pu être le résultat d'aucune autre gamme. Avec l'une, l'harmonie est non seulement possible, elle est une nécessité; avec l'autre, il ne peut y avoir que de la mélodie, et cette mélodie ne peut être que d'une certaine espèce. L'une engendre nécessairement la musique calme et religieuse, l'autre donne naissance aux mélodies expressives et passionnées. L'une place les sons à des distances égales d'une facile perception par leur étendue; dans l'autre, ces distances sont irrationnelles et excessivement rapprochées. Enfin, l'une est essentiellement monotone, c'est-à-dire *d'un seul ton;* dans l'autre, le

passage d'un ton à un autre s'établit facilement, et la modulation y est inhérente. Chez de certains peuples, le rhythme musical est le produit de la langue; chez d'autres, il est le fruit même de la constitution de la musique.

De ce qui vient d'être dit, il faut conclure que c'est mal connaître l'essence de la musique que d'en faire un art d'imitation, comme certains écrivains, ou de vouloir assigner des limites à ses transformations, erreur commune à beaucoup de musiciens, ou enfin de lui chercher en dehors d'elle-même des règles pour en juger.

De vives discussions se sont élevées à différentes époques sur la prééminence des anciens et des modernes dans la musique, sur la connaissance que les Grecs et les Latins ont pu avoir de l'harmonie, sur les préférences à accorder aux écoles musicales de l'Allemagne, de la France ou de l'Italie, et sur les avantages ou les défauts de certains systèmes. Dans ces disputes, d'assez mauvais raisonnemens ont été faits en faveur des diverses opinions, parce qu'on a voulu comparer des choses qui n'ont point d'analogie, et parce qu'on n'a pas vu que ce qu'on attaquait ou défendait de part et d'autre était produit nécessairement par un principe; principe qu'il fallait chercher ou dans la constitution primitive de la gamme, ou dans les modifications successives qui y furent introduites, et qui ont fini par en changer la nature. Avant tout, il fallait chercher quelles doivent être les conséquences de telle ou telle échelle mélodique; quelles sont les affinités et les rapports des sons qui les composent; enfin, à quelles limites les combinaisons de ces sons s'arrêtent. Alors seulement on aurait pu se faire une idée nette et de l'art particulier appartenant à chacune de ces échelles, et des circonstances qui ont dirigé les artistes dans leurs travaux; mais personne n'y a songé. De là vient qu'en général on n'a que des notions fausses de la musique et de son histoire.

Convaincu de la vérité que je viens d'énoncer, je veux essayer de ramener cette histoire à son véritable point de vue, et je me propose de faire connaître les causes réelles des diverses transformations que la musique a éprouvées depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle. Dans cet aperçu philosophique, je me trouverai sans doute en opposition sur bien des choses avec les opinions de beaucoup d'écrivains; mais c'est précisément pour cela que j'ai pris la plume.

L'Inde est aujourd'hui reconnue pour une des parties de la terre qui ont été les plus anciennement occupées, et dont les populations ont le mieux conservé l'empreinte de leur origine antique. Les monumens de l'ancienne mytho-

logie de ces peuples se rencontrent à chaque pas, et ceux de leur littérature sacrée nous instruisent de l'état de leurs arts et de leur civilisation jusque dans les temps les plus reculés. L'Inde et la Chine, qui, dans les mœurs et dans les usages ont peu subi l'influence des révolutions, sont donc les deux pays par lesquels je dois commencer l'aperçu philosophique de l'histoire de la musique.

Rien n'est plus difficile que de se former une idée juste d'une musique dont les élémens sont absolument différens de ceux qui servent de base à la musique qu'on a entendue pendant toute sa vie : les musiciens les plus instruits ont beaucoup de peine à se défendre en pareil cas des préjugés de leur oreille. Un exemple prouvera ce que j'avance.

M. Villoteau, ancien artiste de l'Opéra, était du nombre des savans qui suivirent le général Bonaparte dans l'expédition d'Égypte. Sa destination était de recueillir des renseignemens sur la musique des divers peuples de l'Orient qui habitent en cette contrée. Dès son arrivée au Caire, il prit un maître de musique arabe qui, suivant la coutume de ces musiciens, faisait consister ses leçons à chanter des airs que son élève devait retenir : car, dans ce pays, l'artiste le plus habile est celui qui sait de routine le plus grand nombre de ces airs. M. Villoteau, qui se proposait de rassembler beaucoup de mélodies originales du pays où il se trouvait, se mit à écrire sous la dictée de son maître; et remarquant, pendant qu'il notait sa musique, que l'instituteur détonnait de temps en temps, il eut soin de corriger toutes les fautes qui lui semblaient être faites par celui-ci. Son travail terminé, il voulut chanter l'air qu'on venait de lui enseigner, mais l'Arabe l'arrêta dès les premières phrases en lui disant qu'il chantait faux. Là-dessus, grande discussion entre le disciple et le maître, chacun assurant que ses intonations sont inattaquables, et ne pouvant entendre l'autre sans se boucher les oreilles. A la fin, M. Villoteau imagina qu'il pouvait y avoir dans cette dispute quelque cause singulière qui méritait d'être examinée; il se fit apporter un *Eoud*, espèce de luth dont le manche est divisé suivant les règles de l'échelle musicale des Arabes; l'inspection de cet instrument lui fit découvrir, à sa grande surprise, que les élémens de la musique qu'il savait et de celle qu'il voulait apprendre étaient absolument différens. Les intervalles des sons ne se ressemblaient pas, et l'éducation du musicien français le rendait aussi inhabile à saisir ceux des chants de l'Arabie qu'à les exécuter. Le temps, une patience à toute épreuve, et des exercices multipliés finirent par modifier les dispo-

sitions de son organe musical, et par le rendre apte à comprendre ces gammes étranges qui avaient d'abord blessé son oreille.

Qu'on juge, d'après cette anecdote, de la situation où se trouve un homme qui n'est que médiocrement musicien, à l'audition d'une musique absolument nouvelle pour lui. Quelle que soit l'attention qu'il y prête, il n'en peut saisir les élémens que d'une manière imparfaite. C'est à cette cause qu'il faut attribuer les contradictions et l'obscurité qui règnent dans ce que les voyageurs ont écrit sur la musique des peuples qu'ils ont visités. William Jones, président de la Société Asiatique de Calcutta, et William Ouseley, savans hommes dont les écrits ont contribué puissamment à nous faire connaître l'Orient, ne sont pas à l'abri de tout reproche à cet égard : ils ont étudié avec une louable persévérance les livres originaux qui traitent de la musique des Hindous, et malgré la difficulté de les entendre, ils en ont assez bien compris les choses les plus importantes; mais lorsqu'il leur fallut appliquer ce qu'ils avaient lu à ce qu'ils entendaient faire par les musiciens hindous, leurs idées se brouillèrent, et ils ne purent éviter des contradictions de plusieurs espèces. Ce n'est pas sans peine que je suis parvenu à discerner dans leurs ouvrages le faux et le vrai. Quoiqu'ils aient dit tous deux que les mélodies de l'Inde ne diffèrent de celles de l'Europe que par leur caractère passionné, on verra par la suite que la constitution de l'échelle musicale qui sert de base à ces mélodies n'est pas moins extraordinaire que celle de la gamme des Arabes.

Ainsi que tous les peuples anciens, les Hindous donnent à la musique une origine divine. Selon eux, Brahma lui-même, ou du moins Sereswati, déesse de la parole, ont inventé cet art, et leur fils Nareda a complété leur ouvrage par l'invention du *vina*, le plus ancien et le plus singulier de tous les instrumens de l'Inde. Bientôt, quatre systèmes de classification des modes de musique furent imaginés; chaque royaume de l'Inde ancienne eut le sien. Ces systèmes ou *matas* avaient chacun une tonalité propre qui donnait naissance à des mélodies d'un caractère particulier. Le plus parfait des matas fut inventé par Bhérat, un des sages de l'antiquité.

Les effets merveilleux que les écrivains de la Grèce ont attribués à leur ancienne musique ne sont rien en comparaison de ceux qui étaient produits par les mélodies antiques de l'Inde. Orphée apprivoisait les animaux féroces aux sons de sa lyre, et les chants d'Amphion bâtissaient des murailles; mais qu'est-ce que cela auprès de la puissance des *ragas* composés par le dieu

Mahedo, et par sa femme *Parbutea?* Au milieu d'un beau jour, Mia-tusine, chanteur fameux du temps de l'empereur Akber, chante un de ces ragas destiné à la nuit, et le pouvoir de la musique est si grand que le soleil disparait et qu'une obscurité profonde environne le palais, aussi loin que le son de la voix peut s'étendre. Une autre de ces mélodies, le *raga d'heepuck*, possédait la funeste propriété de consumer le musicien qui la chantait. Ce même empereur Akber, dont il vient d'être parlé, ordonna à l'un de ses musiciens, nommé *Naik-Gopaul*, de lui faire entendre cette mélodie, étant plongé jusqu'au cou dans la rivière Djemnah : le malheureux obéit; mais à peine eut-il commencé l'air magique, que des flammes s'élancèrent de son corps et le réduisirent en cendres. Un troisième chant, appelé le *Maid mulaar raug*, avait le pouvoir de faire tomber d'abondantes pluies; et l'on cite à ce sujet l'histoire d'une jeune fille qui, exerçant un jour sa voix sur ce raga, attira des nuages de toutes parts, et fit tomber sur les moissons de riz du Bengale une pluie douce et rafraîchissante. De pareilles traditions indiquent l'existence très ancienne d'un art chez un peuple.

La doctrine de l'ancienne musique de l'Inde a été exposée dans des livres écrits dans la langue sacrée, dite *sanscrit*. Quelques-uns de ces livres ont été conservés jusqu'à l'époque actuelle : c'est dans cette source que sir William Jones [1] et M. Ouseley [2] ont puisé les renseignemens qu'ils ont publiés sur la musique des Hindous. Parmi ces ouvrages, il en est deux qui paraissent remonter à la plus haute antiquité. L'un, sous le titre de *Ragaribodha* (Doctrine des modes musicaux) a été écrit par Soma, qui fut à la fois chanteur, joueur célèbre de vina, poète élégant et théoricien. L'autre est intitulé *Sangita Narayana* : il fait partie d'une sorte d'encyclopédie connue sous le titre de *Devanagari* [3]. La doctrine exposée dans ces deux ouvrages n'est pas identique, car leurs auteurs ont mis des différences assez considérables dans le nombre et dans la forme des modes musicaux. Dans le tableau

[1] *On the musical modes of the Hindus* (in Asiatic researches, tom. 3, pag. 55, édit. de Londres.

[2] *Oriental Collections*, Londres 1797, in-4°.

[3] Outre ces deux ouvrages, le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de M. Jones fait encore connaitre les titres de quelques autres qui ont la musique des Hindou pour objet. Ce sont : 1° *Raga Darpana*, traduit du sanscrit en persan; 2° *Pariataka*, en sanscrit; 3° *Hasar Dhurpæd*, traité de la musique vocale; 4° *Shams-al-aswat* (la mer des tons). *Voyez* W. Jones, Works, tom. 6, pag. 449, Londres, 1799.

de ces modes que je vais donner, j'ai essayé de les accorder en ce qui concerne les choses les plus importantes.

Tous les anciens livres sur la musique des Hindons divisent cet art en trois parties appelées *gana* (chant), *vadya* (percussion) et *nitrya* (danse). La première renferme tout ce qui est relatif à l'ordre des sons et au rhythme; la seconde comprend l'art de jouer de tous les instrumens; la troisième est relative à la pantomime, à la danse et à l'art théâtral.

Dans la langue sanscrite, le mot *raga*, que nous traduisons par *mode*, signifie exactement *une passion*, une affection de l'ame : c'est pour cela que Bhérat dit que chaque mode est destiné à éveiller une sensation. Suivant les traditions fabuleuses, au temps de Crishna il y avait seize mille de ces modes : Soma assure qu'il est possible d'en former neuf cent soixante variétés dans l'étendue de l'échelle musicale; mais il réduit ce nombre à trente-un, qui sont ceux dont le caractère particulier est le plus sensible. Dans le *Sangita Narayana*, le nombre des modes est aussi fixé à trente-un, mais, ainsi que je l'ai dit, ce livre n'est pas toujours d'accord avec Soma sur le nom et la forme de ces modes. M. Paterson, qui a donné une notice sur la gamme ou échelle musicale des Hindous, dans les Mémoires de la Société Asiatique de Calcutta, fixe le nombre des ragas à six, et celui des modes secondaires ou *rauginas* à trente. On verra par la suite que cette division est en effet la seule qui soit admissible.

Un mode est une certaine disposition des notes ou des sons dont l'échelle musicale est formée. Comme dans la musique des Européens modernes, le nombre de ces sons est fixé à sept : on les nomme *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*. Le nom de la première note d'un mode est *swara*, c'est-à-dire *le son* par excellence, comme dans notre musique nous disons *tonique*. La gamme complète d'un mode est appelée *swaragrama*. Les noms des notes *sa, ri, ga, ma, na, dha, ni*, sont abrégés de *sardja, richabda, gandhora, madhyama, panchama, dhaivata* et *nichâda*.

Les musiciens hindous divisent leur échelle musicale en vingt-deux parties qui correspondent à peu près à des *quarts de ton;* ces vingt-deux parties sont disposées de la manière suivante :

sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa.

4 3 2 4 4 3 2

Ce tableau nous fait voir une différence importante entre la constitution



de l'échelle musicale des Hindous et celle de la gamme des Européens; car dans la première, l'intervalle est moindre du deuxième son au troisième, et du sixième au septième, que du premier au second, et du cinquième au sixième; tandis que selon la théorie mathématique, c'est précisément le contraire dans notre gamme. Et remarquez que cette différence est si considérable dans la gamme hindoue, que l'oreille d'un homme habitué à notre musique ne pourrait en être frappée sans éprouver la sensation la plus pénible. De très légères différences ont lieu dans la justesse absolue des intervalles, eu égard aux affinités variables de la musique européenne, et nous ne les remarquons pas à cause de la petitesse de ces différences; mais un quart de ton! Lorsque nous sommes péniblement affectés à l'audition d'un chanteur ou d'un instrumentiste, et que nous nous écrions qu'il chante ou qu'il joue faux, il est bien rare qu'il ait détonné d'un quart de ton. Qu'on juge, d'après cela, de l'effet que produirait sur nous le retour fréquent de l'altération considérable qui se reproduit deux fois dans l'étendue de l'échelle musicale des habitans de l'Indo!

Soma dit que le quart de ton ne peut se rendre d'une manière sensible sur le *vina*, mais que les différences du nombre des quarts do ton dans les intervalles de l'échelle musicale influent d'une manière très sensible sur le caractère et l'effet de chaque mode. Au premier aspect, ces propositions sont contradictoires; cependant elles n'enoncent rien que de vrai; car le *vina* ayant un certain nombre de chevalets sur lesquels les doigts appuient les cordes pour varier les intonations, le quart de ton isolé ne peut pas plus s'y faire sentir que sur le mancho d'une guitare où le doigt de l'artiste prendrait diverses positions dans l'intérieur d'une case: tous les instrumens à touches fixes sont dans le même cas. Mais il n'en est pas moins vrai que les cordes du *vina* étant accordées d'après la théorie exposée ci-dessus, la différence du nombre des quarts do ton dans la composition des intervalles doit en effet imprimer à chaque mode un caractère particulier.

Les six *ragas* ou modes principaux appelés par Soma *bhairava*, *malava*, *sriraga*, *hindola*, *dipaca* et *megha*, ne sont pas présentés exactement de la même manière dans le *Sangita Narayana*. A les considérer avec attention, on ne trouve pas dans tous une différence sensible, et d'autres modes, qui ne sont pas présentés comme principaux par les écrivains hindous, s'offrent cependant à nous sous des formes peu analogues à ceux-ci. Guidé par d'autres principes que les auteurs anglais qui ont essayé de nous faire

connaitre ces modes, je vais les donner ici dans l'ordre de leurs caractères distinctifs de tonalité. La traduction des syllabes de la musique de l'Inde que je présenterai en notes de la musique moderne, n'est ni ne saurait être d'une exactitude rigoureuse, car il n'est aucun signe dans notre notation qui puisse exprimer des intervalles de trois quarts de ton; ces signes existassent-ils, nous n'en pourrions tirer aucun avantage, de pareils intervalles étant absolument étrangers aux habitudes de notre sens musical. Ce n'est donc que comme une approximation que je donne la traduction des gammes indiennes.

Les sons qui ont le plus d'analogie avec les notes de la musique des Hindous appelées *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,* sont ceux que nous appelons *la, si, ut, re, mi, fa, sol.* Ces notes se disposent de la manière suivante dans le mode *bhairava :*

{ dha, *ni*, sa, ri, *ga*, ma, pa.
{ fa, *sol*, la, si, *ut*, re, mi.

Les syllabes écrites en caractères italiques sont des notes variables dans leur intonation : le chanteur les élève ou abaisse un peu selon le caractère du chant, pour donner une certaine grace à sa mélodie. C'est un effet original qui ne se rencontre que dans la constitution des modes indiens.

Le mode *bhairava* est, comme on vient de le voir, fondé sur une gamme de *fa* dont le *si* serait bécarre. Une pareille gamme est absolument contraire à toutes nos habitudes mélodiques et harmoniques; car le demi ton que nous avons besoin d'entendre entre la troisième et la quatrième note de toute gamme majeure ne s'y trouve pas, et la note *pa*, c'est-à-dire la cinquième qui, dans toute gamme européenne, est une note d'aplomb sur laquelle se font les repos de mélodie et d'harmonie, est variable dans le mode *bhairava,* ou tantôt élevée, tantôt baissée. Remarquons encore que pour compléter la gamme il faudrait répéter *dha* à l'octave; or, il n'y aurait point alors de note sensible à cette gamme; car, suivant la distribution des vingt-deux *srutis* ou quarts de ton dans l'échelle musicale, il y a quatre quarts de ton entre *pa* et *dha.*

Le mode *sriraga* semble au premier abord avoir plus d'analogie avec notre échelle, car il se présente sous l'aspect d'une gamme du ton d'*ut* commençant par la cinquième note, ainsi qu'on peut le voir ici :

{ *ni*, sa, *ri*, *ga*, ma, pa, *dha*.
{ *sol*, la, *si*, *ut*, re, mi, *fa*.

Mais cette ressemblance disparaît bientôt lorsqu'on remarque qu'il y a dans ce mode quatre notes (*sol, si, ut, fa*) qui sont variables et qui peuvent être alternativement élevées ou abaissées d'un *sruti* ou quart de ton, suivant le caractère de la mélodie. Le mode *malava*, qui est composé des mêmes notes, a plus de ressemblance avec notre musique, n'y ayant qu'une seule note, *ga* ou *ut*, qui varie d'un quart de ton.

Le mode *hindola* offre une bizarrerie qui se reproduit dans le cinquième mode principal, et dans plusieurs modes secondaires : cette bizarrerie consiste à n'avoir que cinq notes au lieu de sept. En voici la disposition :

{ ma, × dha, ni, sa, × ga.
{ re, × fa, sol, la, × ut.

Ici, comme on le voit, il n'y a pas de son mobile, mais dans le mode *dipaca*, qui est le cinquième principal, il y a une note supprimée et deux variables. Voici sa gamme :

{ ri, × *ma*, pa, dha, *ni*, sa.
{ si, × *re*, mi, fa, *sol*, la.

Le plus bizarre de tous ces modes à notes supprimées et variables est le mode secondaire *mellari*, qui est le trente-troisième. Telle en est la disposition qu'il serait à peu près impossible à une intelligence musicale de l'Europe de comprendre la formation d'une mélodie avec les élémens qu'il renferme. Ce mode est trop curieux pour que je n'en donne pas ici la gamme :

{ *dha*, × sa, *ri*, × ma, pa.
{ *fa*, × la, *si*, × re, mi.

Le sixième et dernier mode principal, *Megha*, manque dans le livre de Soma, mais il se trouve dans le *Narayana*. C'est la gamme de *fa* avec le *si* bécarre, comme le mode *bhairava*, mais sans note variable. L'examen du système de musique des Chinois me fournira l'occasion de revenir sur cette gamme singulière.

Mon intention n'est pas d'analyser ici les trente modes secondaires appelés *raciginas :* ce soin serait inutile pour le but que je veux atteindre, et ne

pourrait que faire naître l'ennui chez le lecteur. Il me suffira de dire que leur examen ne fait pas découvrir ce qui leur a fait donner le nom de *modes secondaires*, car leurs formes sont aussi originales, aussi significatives que celles des modes principaux. Plusieurs offrent à la vérité des gammes semblables en apparence; ainsi, suivant la nomenclature de Soma, les modes *varati*, *bhairavi*, *saindhavi*, *bengali*, *malavasri*, *dhanyasi*, *vasanti*, *gonstaizi*, *romaeri*, *lelità*, *cambodi*, *nettà*, *saccà*, et *désacri*, semblent être tous des gammes du ton de *la* mineur sans note sensible (*sol* dièse), à l'exception des intervalles de trois quarts de ton qui n'existent pas dans notre musique; mais un léger examen fait voir que toutes ces gammes diffèrent entre elles par quelque suppression de note ou par la mutation des sons variables; en sorte que l'effet de l'une est absolument différent de l'effet d'une autre.

Bien que les noms des trente-six modes soient semblables dans le livre de Soma, dans le *Sangita-Narayana*, et dans l'ouvrage d'un écrivain nommé *Myrzakhan*, néanmoins les formes de ces modes sont très différentes chez ces divers auteurs; plusieurs gammes de Soma qui ont de l'analogie avec nos gammes mineures, sont majeures dans le *Sangita-Narayana*, et les notes variables sont disposées d'une autre manière; ce qui augmente beaucoup le nombre des modes.

Certes, si je me suis fait comprendre dans l'exposé que je viens de faire des élémens de la musique des Hindous, le lecteur doit avoir acquis comme moi la conviction qu'un art semblable est tout différent de celui qui chez nous porte le même nom; qu'en un mot, c'est un autre art. Chez nous la tonalité est tout uniforme, toute régulière : nous n'avons que deux modes, l'un majeur, l'autre mineur : toutes les gammes majeures sont faites sur le même modèle; toutes les mineures se ressemblent. Dans la musique des Hindous au contraire, les modes, ou si l'on veut, les gammes, sont en grand nombre, et toutes sont différentes par quelque endroit. Enfin nous n'avons que deux intervalles simples d'un son à un autre : ce sont le *demi-ton* et le *ton;* les Hindous en ont un troisième (le trois-quarts-de-ton), dont il nous est impossible de comprendre l'emploi systématique.

Que penser, d'après cela des assertions de William Jones et de M. Ouseley, qui vantent la douceur des mélodies de l'Inde, et qui parlent à plusieurs reprises de l'effet agréable de ces mélodies sur leur oreille ? Sir W. Jones assure qu'il n'a point aperçu de différence sensible entre la tonalité des modes Hin-

dous et celle de la musiqne européenne ; il cite à ce snjet le témoignage d'un allemand, professeur de musique établi dans l'Inde, qui, ayant accompagné un joueur de *vina* sur son violon, n'avait pas en de peine à s'accorder avec lui, et celui d'un Anglais, nommé M. Shore, dont le clavecin avait très bien accompagné la voix d'un chanteur hindou, dans un mode majeur. Il me semble que ces faits ne peuvent s'expliquer que par une altération lente et progressive de l'ancienne oonformation des modes de l'ancienne musiqne indienne. Les communications entre l'Inde ot la Perse remontent à l'antiquité; elles ont pu exercer quelque influence sur l'altération des modes hindous. Dans le conte persan intitulé *les quatre Derviches*, il est qnestion d'nn concert où quatre musiciens sont représentés jouant des préludes sur divers instrumens de musique, dans des modes principaux appelés *perdahs*, dans des modes moyens (*skobahs*), et dans des modes secondaires (*gushahs*), puis chantant une chanson de Hafiz dans le perdah ou mode anthentique *rast* (qni est en effet un des modes principaux de la musiqne des Persans et des Arabes). W. Jones nous apprend qu'un musicien de l'Hindoustan, nommé *Amin*, qui a écrit sur son art, fixe à une époque antérieure au règne de Parriz, l'introduction des sept modes principaux de la musique des Persans dans l'Inde. Il fait anssi remarquer que le nom *hijeja* donné à un mode, dans un livre sanscrit, n'est pas indien, mais persan, et que ce n'est qn'une corruption de *hijaz*. Il y a dono lien de croire que l'ancien système de tonalité de la musique des Hindous aura commencé à s'altérer après l'introduction des modes de la musique persane dans l'Inde. D'ailleurs, depuis le seizième siècle, les communications ont été fréquentes entre les habitans de ce pays et les Européens. Les Portugais, les Hollandais, les Français et les Anglais, qui, tour à tour y ont eu des établissemens, y ont exercé nne domination plus où moins étendne; ils y ont introduit leur musique, et pendant trois cents ans ont porté des atteintes plus ou moins graves à l'organisation musicale des Hindous et à l'ancien système de leur tonalité ; en sorte qu'il est vraisemblable que les signes caractéristiques de cette tonalité se sont insensiblement altérés, affaiblis, et ont fini par ne laisser que peu d'analogie entre la musique des Hindous do l'époque actuelle et celle de l'antiquité. S'il en était autrement, si l'accord du *vina* était autrefois ce qu'il est aujourd'hui, la théorie exposée par Soma et par les autres anciens musiciens serait dépourvue de sens : on ne pourrait la considérer que comme un rêve. Au reste, je ne pense pas que la similitnde entre la tonalité actuelle



Air HINDOU,

traduit par W. Jones,

en notation européenne.



Le même dans le véritable mode hindola de l'original.

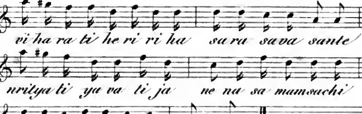
(N.B. Dans ce mode, la troisième note tient le milieu entre ut ♮ et ut ♯

2. Lent

Lali ta la vongola taperi si la na

comalamalayasa mi re madhucara ni ca ra ca

rambita coci ta ca ji ta con ja cu ti re



vi ra hi ja na syada ran te

de la musique des Hindous, et celle de la musique européenne soit telle que le dit l'écrivain anglais, et je crois qu'un examen approfondi y ferait encore découvrir d'assez grandes différences.

W. Jones nous a appris lui-même à nous mettre en garde contre ses opinions relatives à la tonalité de la musique des Hindous, par la traduction qu'il a donnée en notation européenne d'un air tiré du livre de Soma. De son aveu cet air est dans le mode *hindola*, qui a quelque analogie avec notre ton de *la* mineur, sauf la troisième note qui tient le milieu entre *ut* bécarre et *ut* dièse, à un quart de ton de distance, et avec la singulière suppression de la deuxième et de la cinquième note, c'est-à-dire de *si* et de *mi*. Jones avoue que ces suppressions doivent être faites dans le mode *hindola*. Cependant, dans la traduction, il supplée à ces notes qui manquent dans l'original, et il écrit l'air en *la* majeur, avouant toutefois que, pour se conformer à l'expression langoureuse des paroles, on pourrait l'écrire dans le mode mineur. On peut voir à la planche 1re de musique, à la suite de ce résumé, fig. 1, cet air défiguré par W. Jones [1]; la fig. 2 représente ce même air dans sa forme réelle. Il pourra donner une idée assez juste de l'ancienne musique des Hindous, à l'exception des intervalles altérés d'un quart de ton, dont il est impossible que nous ayons d'autres notions que celle d'un son faux.

Croyons donc Paterson lorsqu'il dit, dans son Mémoire sur l'échelle musicale des Hindous, qu'il y a une difficulté à peu près insurmontable à noter dans notre musique les *raugs* et *rangines* (mélodies), parce que notre système ne fournit pas de signes qui puissent exprimer certains intervalles.

En dépit des impressions désagréables que font sur notre oreille les anciennes gammes de la musique de l'Inde, et les mélodies qui en sont le produit, nous pouvons comprendre qu'il y a dans tout cela un principe particulier d'art qui mérite toute notre attention : ce principe est celui d'une expression passionnée qui a besoin d'une multitude d'accens pour tous les genres d'affections. C'est ce que les musiciens hindous ont très bien compris quand ils ont dit que chaque mode est l'expression d'une passion. Toutes ces formes de gammes, ces trois sortes d'intervalles simples, ces sons variables, ces notes supprimées, étaient autant d'élémens divers d'une langue passionnée

[1] Malgré ses efforts, sir W. Jones n'a pu donner à la mélodie dont il s'agit le caractère de la tonalité de notre ton de *la* majeur; car dans cette même mélodie, le rapport de *sol* dièse à *re*, qui se fait sentir partout, établit l'idée de la gamme des Chinois, dont il sera parlé plus loin, c'est-à-dire, d'une gamme dont la quatrième note est plus élevée d'un demi ton qu'elle ne l'est dans notre gamme majeure.

qui se multipliaient les uns par les autres. Dans une telle musique, les rapports rationnels des sons étaient nuls; mais les accens expressifs étaient abondans; avantage qui devait l'emporter sur toute autre considération chez un peuple fanatique et voluptueux. Gardons-nous donc de comparer cette musique à la nôtre, pour en apprécier les qualités ou les défauts : considérons-la en elle-même, et nous serons convaincus que des hommes étrangers par leur éducation au sentiment de ces rapports exacts, ne pouvaient en comprendre la nécessité, émus qu'ils étaient d'une sensibilité musicale autre que la nôtre.

Faut-il que je dise que des gammes semblables à celles de la musique des Hindous sont absolument inharmoniques? Non sans doute; mes lecteurs l'ont déjà deviné. Quels accords pourraient résulter des intervalles bizarres qu'on y rencontre? Quels enchainemens d'harmonie pourraient se faire dans ces gammes, privées souvent d'une partie de leurs notes naturelles et altérées dans d'autres? On conçoit que rien de tout cela n'est possible avec de semblables élémens. Ne nous étonnons donc pas de voir Jones, Ouseley et les autres écrivains qui ont traité de la musique des Hindous, déclarer qu'ils n'ont rien entendu dans l'Inde qui ressemblât à de l'harmonie : cette circonstance seule me confirmerait dans l'opinion où je suis que les anciens modes hindous ne sont pas encore entièrement perdus. Les chanteurs s'accompagnent, il est vrai, avec le *vina ;* mais cet instrument ne leur sert que pour jouer des ritournelles ou pour charger la mélodie d'ornemens.

On trouve dans l'Inde le plus ancien exemple de notation musicale qui existe vraisemblablement aujourd'hui. Cinq notes de l'échelle des sons y sont représentées par les consonnes du nom de ces notes; les deux autres le sont par les voyelles brèves *a* et *i*. La substitution de voyelles longues aux brèves double la valeur de chaque note ; d'autres signes particuliers servent à représenter des valeurs plus longues encore. Les octaves inférieures ou supérieures de l'échelle, la liaison des notes, l'accélération du mouvement, les agrémens de l'exécution, et le doigté du *vina*, s'expriment par des petits cercles, des ellipses, des lignes courbes ou droites, horizontales ou verticales, placés de diverses manières. La fin d'un chant est marquée par une fleur de lotos. A l'égard de la mesure et du rhythme, on les détermine par la prosodie poétique. En général la mesure diffère peu de celle de la musique européenne; il n'en est pas de même du rhythme; celui-ci est soumis à des inégalités qui donnent aux mélodies de l'Inde un caractère original.

La Chine est, après l'Inde, le pays où se trouvent les plus anciennes traditions et les plus vieux monumens des arts et des sciences. Nous connaissons peu la musique des Chinois ; ce que nous en ont appris les missionnaires est insuffisant. Toutefois, le peu de notions que nous en avons acquises nous démontrent que cet art a été fait sur d'autres principes que les nôtres par ce peuple singulier. Nous avons à cet égard le témoignage des Chinois eux-mêmes. Lorsque le P. Amiot leur faisait entendre sur le clavecin et sur la flûte les plus beaux morceaux de la musique de son temps, il remarquait sur la physionomie des hommes les plus éclairés un air d'ennui et de distraction : il ne tarda point à acquérir la preuve que cette musique n'avait en effet aucun charme pour des oreilles chinoises. « Les airs de notre musique, lui dit un « lettré, passent de l'oreille au cœur. Nous les sentons, nous les comprenons ; ceux que vous venez de jouer ne font pas sur nous cet effet. Les airs « de notre ancienne musique étaient bien autre chose encore : il suffisait de « les entendre pour être ravi de plaisir. Tous nos livres en font un éloge « pompeux ; mais ils nous apprennent en même temps que nous avons beaucoup perdu de l'excellente méthode qu'employaient nos ancêtres pour « opérer de si merveilleux effets. » Lors de l'ambassade de lord Macartney à la Chine, on lui tint à peu près le même langage après avoir entendu ses musiciens.

On voit que c'est partout le même système : partout l'art est représenté comme ayant opéré des miracles dans l'antiquité, et comme ayant dégénéré ensuite. Le jésuite Amiot ne pouvait juger que des sensations produites en lui par la musique des Chinois modernes, et cette musique n'était pas de nature à lui plaire. Il avait espéré convaincre les Chinois de la supériorité de celle qu'il apportait de l'Europe, et il ne réussit pas plus à opérer leur conversion à cet égard que les Chinois à lui faire aimer leurs mélodies. Chacun resta dans l'opinion qu'il tenait de l'éducation de ses organes.

Il faut rendre justice au missionnaire : il ne négligea rien pour s'instruire de cet art si nouveau pour lui, et il se mit à lire les livres qui traitent de la musique ancienne et moderne des Chinois. Ces livres sont au nombre de soixante-neuf, à quoi il faut ajouter quelques ouvrages qu'Amiot n'a pas connus ou dont il ne parle pas ; entre autres l'encyclopédie littéraire de la Chine, écrite par Ma-Touan-lin en 1319, où tout ce qui est relatif à la musique est traité dans la quinzième section, divisée en quinze livres. Malheureusement l'esprit philosophique manquait au bon jésuite, et ses connaissances

dans la théorie de l'art n'étaient pas assez profondes pour le travail qu'il avait entrepris. Il n'est pas certain d'ailleurs qu'il ait bien entendu ce qu'il a lu dans les livres chinois, et il y a lieu de douter qu'il ait lu en effet tous ceux qu'il cite. Quoi qu'il en soit, il envoya d'abord en France la traduction d'un ancien ouvrage de *Ly-choang-ty* sur la musique, puis il fournit un long mémoire sur le même sujet. Le premier de ces ouvrages paraît être perdu; le second a été publié dans la collection des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois, par les missionnaires de Peking* : il en forme le sixième volume. J'en ai tiré ce que je vais dire de la musique de ce peuple, ne conservant des fastidieuses dissertations d'Amiot que ce qui est incontestable et de quelque importance.

Chez tous les peuples de l'antiquité, la musique a été en honneur à cause de son effet moral; de là vient que la plupart des législateurs l'ont considérée comme un élément de gouvernement. Cette idée se retrouve dans l'Inde, à la Chine, en Égypte et dans la Grèce. Les Chinois l'ont conservée par tradition. Cette tradition dit: *La connaissance des tons et des sons est intimement unie à la science du gouvernement, et celui qui comprend la musique est capable de gouverner*[1]. « En effet (dit Ma-touan-lin), la bonne et la mauvaise musique ont une certaine relation à l'ordre et au désordre qui règnent dans l'état. Les trois premières dynasties régnèrent pendant une longue suite d'années, elles firent beaucoup de bien au peuple et le peuple exprima son contentement par la musique. » Le même écrivain dit dans un autre endroit: « L'histoire rapporte que lorsque l'empereur des Soui, durant les années K'hai houang (de 581 à 600 de l'ère chrétienne), régla ce qui concernait la musique, il consulta deux sages, Ho-Soui et Wan-pao-tchong, sur ce qu'il convenait de faire; le sentiment de Ho-Soui fut suivi, et celui de Wan-pao-tchong rejeté. Ce dernier, la première fois qu'il entendit la nouvelle musique, s'écria, les larmes aux yeux, que les airs et les sons (les intervalles) étaient efféminés, dépourvus d'harmonie et dignes de mépris, *et il prédit que l'empire tomberait bientôt.* Mais doit-on dire que si le système de Wan-pao-tchong avait été adopté, la dynastie des Soui aurait été conservée? certainement non; mais nous pouvons présumer que, quoique Wan-pao-tchong ne fût pas capable de composer un morceau de musique qui pût

[1] V. la notice de M. Klaproth sur l'Encyclopédie littéraire de la Chine, par Ma-touan-lin, intitulée : *Wen hian thoung K'hao*, Paris, imprimerie royale, 1831, in-8° de 70 p. V. aussi la *Revue musicale*, t. 12, p. 316 et suiv.

« sauver les Soui de leur ruine, cependant il avait assez de pénétration pour « conjecturer, d'après le genre de musique qu'ils adoptaient, leur chûte prochaine, et sous ce rapport, on ne peut lui refuser une intelligence supé- « rieure et miraculeuse qui surpassait celle des autres hommes. »

Ces idées de l'effet moral de la musique et de son influence sur la situation politique des états sont à peu près celles que Platon a exprimées dans sa république et dans plusieurs autres ouvrages : elles sont plus raisonnables qu'on ne le croit communément. Platon, ainsi que les philosophes les plus célèbres de la Chine, considérait la simplicité des mœurs et le calme des passions comme le fondement le plus solide du maintien de la constitution et de la tranquillité d'un royaume ou d'une république: or, il est de certains systèmes de tonalité dans la musique qui ont un caractère calme et religieux et qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour résultat nécessaire l'expression vive et passionnée, ainsi que je le ferai voir en avançant dans ce résumé philosophique de l'histoire de la musique. A l'audition de la musique d'un peuple, il est donc facile de juger de son état moral, de ses passions, de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, et enfin de la pureté de ses mœurs ou de ses penchans à la mollesse. Quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant; il n'y aura d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations, comme celle de la musique moderne; enfin, il n'y aura d'accens langoureux, tendres, mous, efféminés, qu'avec une échelle divisée par de petits intervalles, comme les gammes des habitans de la Perse et de l'Arabie, ou avec des multitudes d'intervalles inégaux comme les modes des Hindous. L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son état moral, et Platon et les philosophes chinois n'ont pas été à cet égard dans une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire; seulement ils se sont trompés en ce qu'ils ont considéré comme la cause ce qui n'est originairement que l'effet.

Le merveilleux ne manque jamais dans l'histoire des arts chez les peuples anciens; les Chinois en ont mis dans l'origine de leur système de musique. *Hoang-ty*, disent-ils, venait de conquérir l'empire (2776 ans avant l'ère chrétienne) et de mettre sous le joug tous ceux qui s'étaient rangés sous les étendards de son compétiteur *Tchè-yeou*. N'ayant plus d'ennemis à combattre, il s'appliqua à rendre ses sujets heureux. Ce fut vers ce temps qu'il donna

ordre à *Lyng-lun*, l'un des principaux personnages de sa cour, *de travailler à régler la musique*. *Lyng-lun* se transporta dans le pays de *Si-joung*, dont la position est au nord-ouest de la Chine. Là est une haute montagne où croissent de beaux bambous. Chaque bambou est partagé dans sa longueur par plusieurs nœuds qui, séparés les uns des autres, forment un tuyau particulier. Lyng-lun prit un de ces tuyaux, le coupa entre deux nœuds, en ota la moelle, souffla dans le tuyau, et il en sortit un son *qui n'était ni plus haut ni plus bas que le ton qu'il prenait lui-même lorsqu'il parlait, sans être affecté d'aucune passion* [1]. Non loin de l'endroit où Lyng-lun se trouvait, la source du fleuve *Hoang-ho*, sortant de la terre en bouillonnant, faisait aussi entendre un son; or il se trouva que, par un hasard merveilleux, ce son était précisément à l'unisson de celui que Lyng-lun avait tiré de son tuyau.

Le miracle ne s'arrêta pas là, car un *Foung-hoang* (oiseau qui s'est perdu à la Chine, comme le phénix chez d'autres peuples) vint, accompagné de sa femelle, se percher sur un arbre voisin. Là, le mâle fit entendre des sons dont le plus grave était aussi à l'unisson de celui du tuyau de Lyng-lun et du fleuve Hoang-ho; successivement il produisit plusieurs autres sons qui formaient entre eux six demi-tons parfaits; et sa femelle chanta à son tour six demi-tons imparfaits. Lyng-lun n'eut pas plus tôt entendu cette merveille qu'il coupa douze tuyaux (les Chinois ont oublié qu'il en fallait treize) à l'unisson des douze demi-tons fournis par la voix des *Foung-hoang*, et ravi de sa découverte, il porta ces tuyaux à l'empereur, qui ordonna que les douze demi-tons trouvés d'une manière si miraculeuse seraient la règle de l'échelle musicale. On donna à ces notes de la gamme le nom de *lu*.

Tous les chefs de dynastie qui se succédèrent à la Chine donnèrent des soins à la musique de leur empire; mais, suivant les historiens du pays, il y en eut qui, au lieu de contribuer à sa perfection, en altérèrent les principes. Après l'extinction des *Han*, des guerres continuelles désolèrent l'empire, et les mœurs des Tartares vinrent se mêler à celles des Chinois. Le pays, divisé en petites souverainetés, ne conserva pas un système de musique uniforme. L'extinction d'une multitude de petites dynasties, et la réunion de toutes les parties de la Chine sous la race des *Tang*, dans l'année 618 de l'ère chrétienne,

[1] Tout est surnaturel dans cette histoire, car en vain soufflerait-on dans un tuyau de bambou ouvert aux deux bouts; il n'en sortirait que du vent au lieu de son. Un tuyau de cette espèce ne résonne que lorsqu'une de ses extrémités, taillée en biseau, est bouchée en partie.

firent renaître les règles découvertes par *Lyng-lun*. Parmi les lettrés qui s'appliquèrent à débrouiller le chaos de l'antiquité, deux savans, *Sou-sieou-sun* et *Tchang-ouen-cheou*, s'occupèrent de musique. Ils donnèrent par extrait ce qu'il y avait de meilleur dans les ouvrages des auteurs qui les avaient précédés, et en particulier dans ceux de *King-fang*, qui vivait vers l'an 48 de l'ère vulgaire, et de *Lin-tcheou-kieou*, contemporain et ami de Confucius.

Cinq dynasties régnèrent après les *Tang* dans le court espace de temps compris entre les années 907 et 960. Alors la Chine redevint guerrière, et la musique fut négligée comme les autres arts, ou du moins altérée dans son système fondamental. Les empereurs de la famille des *Soung* vinrent ensuite réparer les désastres de ces temps de malheur, et s'appliquèrent à rendre à la musique son ancien éclat. Il paraît que depuis lors le système de la gamme n'a plus changé et que l'art a été rétabli dans ses anciens principes.

Le résultat de la conservation perpétuelle d'un système de tonalité ou de la forme de la gamme est l'impossibilité absolue de progrès dans l'art : de là vient que la musique des peuples orientaux, et en particulier des Chinois, est restée à peu près stationnaire depuis bien des siècles, sauf quelques légères modifications qu'il serait assez difficile d'apprécier aujourd'hui. Quant aux regrets exprimés par les philosophes et les lettrés de la Chine sur la perte de la musique ancienne et des miracles qu'elle opérait, il ne faut y voir que cet amour du merveilleux qui existe chez tous les peuples et qui fait croire aveuglément aux choses surnaturelles. Dans la forme de la gamme ou de l'échelle mélodique de la musique chinoise, il n'y a point de variété possible : il y a donc lieu de croire que cette musique est aujourd'hui peu différente de ce qu'elle était autrefois. Il est bien vrai que dans la traduction que M. Klaproth a donnée d'un passage de la préface du livre de Ma-touan-lin, il est dit : « Je « parlerai des six mesures, et je finirai par ce qui appartient *aux huit tons*. « Je distinguerai dans chacune de ses particularités le mode *Ya* ou du grand « (c'est-à-dire le mode chinois), le *Hou*, ou mode étranger, et le *Sou* ou « mode vulgaire ; » mais il n'est pas certain que ces huit tons dont parle l'auteur ne sont pas les huit sons de la gamme complète, car on sait que la plupart des littérateurs écrivent *ton* pour *son* lorsqu'il s'agit d'une note quelconque de la gamme. Il y a lieu de croire que dans ce passage le mot *ton* a été pris dans cette acception, car le P. Amiot dit positivement (Mém. p. 157) que, suivant les Chinois, *le ton est un son modifié qui a quelque durée.*

La gamme, l'unique gamme de la musique des Chinois est composée de

sept sons, auxquels on donne les noms de *koung*, *chang*, *kio*, *pien-tché*, *tché*, *yu*, *pieu-koung*; ces noms de notes correspondent aux notes d'une gamme du ton de *fa* dont le *si* serait bécarre, comme on le voit dans ce tableau :

koung,	*chang*,	*kio*,	*pien-tché*,	*tché*,	*yu*,	*pien-koung*.
fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi.

Les mots *pien-tché* et *pien-koung* indiquent, comme on vient de le voir les deux demi-tons de la gamme; leur traduction exacte est : *qui se résout sur tché*, *qui se résout sur koung*. Il suit de là que ces deux notes sont nécessairement des notes appellatives d'autres notes supérieures, et qu'elles répondent à ce que nous appelons dans notre musique des *notes sensibles*.

Telle est la force d'appellation de ces notes dans la musique chinoise, que *pien-tché* et *pien-koung* ne sont jamais suivies d'autres notes inférieures. En cela, la gamme de la Chine diffère donc essentiellement de la gamme européenne, puisque celle-ci n'a qu'une note sensible, tandis qu'elle en a deux.

Mais ce n'est pas la seule différence qui existe entre cette gamme et la nôtre; il en est une autre bien plus remarquable dans la distance du troisième son au quatrième, qui, au lieu d'être d'un demi ton, est d'un ton entier, en sorte qu'il n'y a qu'un demi-ton entre la quatrième et la cinquième note. La forme de cette gamme donne à la musique des Chinois un caractère étrange à notre oreille. Cette forme se retrouve dans l'ancienne gamme majeure des mélodies écossaises. Burney a fort bien remarqué cette similitude [1], et le docteur Lind, qui a résidé long-temps à la Chine, affirme que tous les airs qu'il y a entendus ressemblent aux vieilles mélodies écossaises. Il faut cependant remarquer que les Écossais ont aussi une gamme mineure, et que les Chinois ne paraissent point connaitre ce mode musical; il est du moins certain que le P. Amiot ne dit rien de l'existence d'un mode semblable dans la musique chinoise.

Souvent les deux demi-tons *pien-tché* et *pien-koung* sont entièrement supprimés; dans ce cas, la gamme des mélodies n'est composée que de cinq notes *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *ré*, ce qui leur donne un caractère étrange. Il y a des instrumens qui n'ont que ces cinq notes.

Il est encore un point par où le système musical des Chinois diffère du système européen; cette différence consiste dans la division de leur échelle

[1] *A general history of music*, t. 1, p. 31.

en douze demi-tons égaux : d'où il résulte qu'ils n'admettent point nos classifications de tons et de demi-tons majeurs et mineurs. Une autre conséquence peut encore se déduire de cette égalité des demi-tons dans la gamme des Chinois, c'est qu'il n'y a ni affinité réelle ni répulsion entre les notes de cette gamme ; ce qui paraît impliquer contradiction avec ce que j'ai dit précédemment de l'existence de deux notes sensibles dans l'échelle ; mais il est bon de remarquer que le nom de *note sensible* ne doit pas être pris ici dans le sens rigoureux que nous y attachons. Les Chinois interdisent à la vérité aux notes *pien-tché* et *pien-koung* la faculté de descendre, mais par des principes arbitraires et irrationnels. Je ferai voir dans la suite qu'il ne peut y avoir de note sensible réelle que dans la musique dont l'harmonie est une partie essentiellement constitutive.

Me voici arrivé à cette question de l'harmonie qui se présente tout d'abord à l'esprit d'un Français, d'un Italien, d'un Allemand, aussitôt qu'il s'agit de la musique d'un peuple étranger : car, dans l'état actuel de cet art en Europe, la mélodie ne se conçoit point isolée : la simultanéité des sons nous paraît être une condition nécessaire de l'existence de la musique. L'art tel que nous le concevons forme si bien un tout indivisible, que nous ne comprenons même pas la création d'une mélodie indépendante de son harmonie. J'ai déjà dit, en parlant de la musique des Hindous qu'il n'en est pas de même chez tous les peuples, et que telle peut être la constitution de certaines échelles de sons, que les successions harmoniques n'y soient pas possibles, bien que chacun des sons qui entrent dans la formation de ces échelles puisse entrer dans la composition d'un accord. La gamme des Chinois n'exclut pas absolument la possibilité de l'harmonie, mais tel est l'effet de la disposition de ses tons et demi-tons que la plus grande partie des successions d'harmonie naturelles employées dans la musique européenne ne saurait y trouver place.

Le P. Amiot, après avoir fait une longue et vaine dissertation de mots sur la question de l'existence de l'harmonie dans la musique des Chinois [1], finit par déclarer qu'elle ne s'y trouve pas ; cependant il se met en contradiction avec lui-même dans un autre endroit ; car il dit, en parlant d'un instrument à cordes nommé le *kin* [2] : « Dans l'accompagnement qui se fait avec le *kin*, on « pince toujours deux cordes en même temps. Dans le *kin* monté pour les cinq

[1] Mém. sur la musique des Chinois, p. 164.
[2] *Ibidem*, p. 171.

« tons, les accords d'en bas se font parce que les Chinois appellent *ta-kiuen-* « *keou*, c'est-à-dire, *par le grand intervalle*, qui est la quinte; et les accords « d'en haut se font par le *chao-kiuen-keou*, c'est-à-dire, *par le petit intervalle*, « qui est la quarte. » Voilà donc, si non de l'harmonie complète, au moins un certain emploi de sons simultanément entendus. Ce n'est pas tout. Les Chinois ont une sorte de petit orgue portatif appelé *cheng*, composé de treize, de dix-neuf ou même de vingt-quatre tuyaux de bambou. Telle est la disposition de ces tuyaux qu'il ne suffit pas de souffler dans le bec du *cheng* pour lui faire rendre des sons, car ils sont percés de trous latéraux qu'il faut boucher avec les doigts pour les faire résonner. On comprend donc que l'instrument peut faire entendre simultanément autant de sons qu'il y a de trous bouchés, et l'on serait tenté d'en conclure qu'on peut exécuter une grande variété d'harmonie, au moyen de ce petit orgue; mais, par l'arrangement des tuyaux extérieurs et intérieurs, il n'est pas possible de faire résonner les tierces majeures qui ne se lient point entre elles. J'ai sous les yeux une note fournie par M. Mund, amateur de musique anglais, qui a voyagé en Chine, qui a fait beaucoup d'observations sur l'art musical dans ce pays, et qui en a rapporté une collection d'instrumens. « Les joueurs de *cheng*, dit-il, ne font entendre « communément que des mélodies; mais, dans de certains cas fort rares, ils « jouent une tierce majeure qui, pour une oreille européenne, n'a aucune « analogie avec le ton de la mélodie. Cette tierce paraît indiquer le repos « de certaines phrases. Par exemple, dans leur singulière gamme de *fa* avec « *si* bécarre, si le chant procède par les notes *fa*, *la*, *si*, *sol*, *si*, ce dernier *si* « est accompagné de *ré* dièse, et cette tierce si dure, si étrange à notre « oreille, doit être suivie d'*ut* sans tierce. Jamais on ne leur entend faire de « liaisons d'harmonies, c'est-à-dire de suites d'accords ou d'intervalles. » Les liaisons d'accords ne peuvent se faire, en effet, que là où les notes de l'échelle ont des rapports d'affinité, et l'on a vu que la gamme des Chinois n'est point ainsi faite.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que l'harmonie n'est pas inconnue à ce peuple, mais qu'elle ne se présente à son esprit que comme un fait isolé indifférent à l'effet de la musique, et d'un emploi borné à quelques notes fort rares. La plupart des instrumens de musique des Chinois démontrent d'ailleurs, par le principe de leur construction, que l'objet principal est chez eux la succession des sons. C'est le *pien-king*, composé d'une certaine quantité d'équerres de pierre sonore appelée *pierre de Yu*: ces équerres sont accordées dans

l'ordre des sons de l'échelle, et le musicien les frappe alternativement avec un seul petit maillet ; ce sont le *cheng-king* et le *soung-king*, instrumens du même genre, formés d'une réunion de cloches et de clochettes de diverses dimensions et intonations, et qu'on frappe aussi avec un seul marteau ; c'est le chat ou le tigre de bois de Kieou, qui porte sur son dos vingt-sept chevilles sonores accordées par demi-tons égaux, et qu'on frotte alternativement avec une petite planchette pour en tirer des sons ; c'est le *koan-tsée*, espèce de flûte de Pan dont les tuyaux résonnent alternativement ; c'est le *siao*, instrument du même genre et à tuyaux inégaux ; enfin, c'est le *tché*, dont les vingt cordes de soie sont mises en vibration l'une après l'autre par une plume. Le *yo* et le *ty*, sortes de flûtes traversières dont les Chinois font usage, sont construits de manière que le passage d'une gamme dans la même gamme transposée ne peut même s'opérer sur un seul instrument, et que les musiciens doivent être pourvus d'autant de flûtes qu'il y a de gammes transposées. Le P. Amiot nous apprend que dans un orchestre composé de beaucoup d'instrumens, on voit souvent les musiciens ne donner qu'un ou deux sons, auxquels succèdent ceux des autres instrumens ; et ainsi alternativement. Dans les chants en chœur, toutes les voix sont à l'unisson ou à l'octave.

Si l'expression passionnée domine dans la musique de l'Inde, c'est le contraire dans les mélodies chinoises : celles-ci, graves, monotones comme le peuple qui les a imaginées, ont je ne sais quoi de vague et d'affadissant pour l'oreille d'un Européen. Quelle que soit la singularité des successions qui résultent de la nature de la gamme, elle ne suffit pas pour dissiper l'impression d'ennui que ces mélodies développent. La musique des Chinois est le produit nécessaire de l'organisation et des mœurs de ce peuple : elle ne peut être bonne que pour lui. Les auteurs de traités de musique cités par Amiot [1] considèrent le calme et la gravité comme une des qualités les plus nécessaires pour la bonne exécution de la musique. L'un de ces auteurs dit, en parlant de l'art de jouer du *kin* : « Ceux qui veulent en tirer des sons capa-« bles de charmer l'oreille, doivent avoir une contenance grave, et un exté-« rieur bien réglé ; ils doivent le pincer légèrement, et le monter sur un ton « qui ne soit ni trop haut ni trop bas. » Le prince Tsai-yu, de la dynastie des *Ming*, qui a écrit un traité de musique, dit aussi, d'après un ancien auteur : « Ceux qui veulent jouer du *ché* doivent avoir les passions mortifiées,

[1] Mém. sur la mus. des Chinois, p. 57.

« et l'amour de la vertu gravé au fond du cœur; sans cela ils n'en tireront « que des sons stériles qui ne nous toucheront pas. » Je ne crois pas pouvoir mieux faire comprendre ce que peut être une musique basée sur de tels principes, que de donner pour exemples deux des plus célèbres mélodies de la Chine. La première (fig. 3 des planches de musique) est composée dans le système de la gamme complète; l'autre (fig. 4) n'a que cinq notes. Beaucoup de mélodies chinoises sont composées dans cette gamme tronquée dont on a ôté les deux *pien* ou demi-tons.

Amiot a gardé le silence sur l'existence d'une notation de la musique à la Chine, comme sur beaucoup d'autres choses importantes; plusieurs écrivains en ont tiré la conséquence que les Chinois ne connaissent rien de semblable: c'est une erreur qu'il est bon de ne pas laisser subsister. Dans la liste des livres originaux cités par le missionnaire comme ayant été les sources où il a puisé ses renseignemens, il en est plusieurs qui traitent spécialement de la notation usitée pour divers instrumens. M. Klaproth possède un de ces ouvrages : c'est un traité de l'art de jouer du *kin*, et de la notation de la musique pour cet instrument. Je l'ai examiné avec attention, et j'y ai reconnu que cette notation, bien différente du système hindou, n'est pas prise dans les caractères de la langue chinoise, mais se compose de signes particuliers dont l'ensemble paraît offrir beaucoup de complication. Sans doute le P. Amiot, rebuté par les difficultés d'analyse de ce système de notation, n'aura pu en comprendre le mécanisme et aura cru pouvoir n'en point parler. Cela est d'autant plus vraisemblable que la notation du *kin* paraît être particulière à cet instrument, et qu'il y a lieu de croire que les Chinois ont d'autres notations pour le *cheng* et le *ché*. En présence de ces multitudes d'hiéroglyphes, la patience du missionnaire se sera lassée, et le courage lui aura manqué. Il est douteux que ces mystérieuses notations soient jamais connues des Européens, car le savoir le plus profond dans la langue chinoise est insuffisant pour en débrouiller le chaos. A l'examen du traité de la notation du *kin*, MM. Klaproth et Abel de Rémusat m'ont déclaré plusieurs fois qu'ils n'y trouvaient aucune analogie avec les signes de l'écriture chinoise et qu'ils n'y comprenaient rien. Le temps m'a manqué pour faire sur cet objet des études qui m'en auraient peut-être fait découvrir le mécanisme.

Air CHINOIS,

tiré des Collections d'Amiot

Manusc.t de la Bibliothèque royale.

3. Lent

TSIN FA.

4.

ANTIQUITÉ.

MUSIQUE DES ÉGYPTIENS, DES HÉBREUX, ET DES AUTRES PEUPLES DE L'ORIENT.

La musiqne des Hébrenx a été l'objet de discussions fort vives entre beaucoup de savans et de littérateurs des dix-septième et dix-hnitième siècles. Ugolini a recueilli dans son *Trésor de l'Antiquité sacrée* une partie des dissertations qui ont été faites snr ce sujet, et en a formé un très gros volume in-folio. Tant de travaux entrepris par des hommes qui possédaient une érudition profonde semblent promettre des lumières suffisantes pour arriver à une connaissance parfaite de l'art mnsical des Juifs; mais, après avoir lu tous ces ouvrages, on acquiert la conviction que lèurs anteurs n'ont fait que de véritables logomachies, des dissertations à vide, où la première chose qui manquait était la matière à disserter.

Il ne reste rien du peuple hébren; rien qu'nn livre sacré, un pays vide de monumens, et des individus épars sur la surface de la terre, sans liens de langage ni de mœnrs. Des arts qu'il cultivait autrefois nous ne savons qne ce qne nous apprennent qnelques phrases obscures de la Bible: c'est sur ces phrases, sur de simples mots même, que Mersenne, Kircher, Van Til, Lund, Calmet, Pfeiffer et beaucoup d'antres se sont consumés en doctes élucubrations, ponr arriver à la conclusion inévitable qu'ils ne savaient rien de cette musique, et pour mettre à nn la vanité de leurs citations hébraïques et grecques.

Ponvait-il en être autrement? Non, sans doute; car non seulement la plupart de ces écrivains manquaient de connaissances suffisantes dans l'art sur lequel ils écrivaient, mais aussi ils s'obstinaient à chercher les matériaux de leurs travaux dans *l'écriture sainte*, dont les expressions relatives à la musique n'ont point encorc de synonymie certaine. Ces antenrs savaient bien que, pendant sa longue captivité en Égypte, le peuple juif avait dû prendro des notions de toutes choses dans ce pays, alors le plus avancé dans la civilisation de tous ceux qu'on connaissait. Car d'imaginer que, dans leurs déserts, ces pâtres arabes eussent déjà des arts quelque peu perfectionnés, et qu'ils les eussent apportés chez les Égyptiens, il n'y a pas moyen. Mais à l'époque où Van Til et Kircher et Mersenne écrivaient, l'Égypte était pen ou plntôt mal connue, et l'on n'en ponvait tirer que fort peu do secours pour la musique des Hébreux. Ils aimèrent mieux se livrer au plaisir des conjectures que d'attendre, de la connaissance des faits mieux observés qu'ils ne l'avaient été jusqn'à eux, des lumières dont d'antres auraient profité. Qu'en est-il arrivé? c'est que, de tous

leurs écrits il n'y a rien, absolument rien dont on puisse se servir pour arriver à la vérité sur la musique de ces anciens peuples.

Diodore de Sicile dit que les Égyptiens méprisaient la musique, et qu'ils la considéraient non seulement comme inutile, mais comme nuisible aux hommes. Quelques historiens venus après Diodore l'ont copié dans cette assertion; mais le témoignage de ces écrivains est contredit par Hérodote, plus ancien qu'eux, par Platon, et par les biographes de Pythagore, qui nous disent que ce philosophe apprit des prêtres de l'Égypte l'arithmétique, la géométrie et la musique. A défaut d'Hérodote, de Platon et de Pythagore, nous avons acquis la preuve, dans ces derniers temps, que les Égyptiens aimaient la musique et qu'ils en faisaient un fréquent usage, par la multitude d'instrumens qui figurent sur tous leurs temples, par les peintures des tombeaux des rois, et par les instrumens mêmes qui ont été retrouvés dans les hypogées.

Ces monumens nous révèlent un fait non moins certain, non moins interressant; c'est que l'art musical devait être dans un état d'avancement chez un peuple qui avait conçu le système de construction des instrumens que nous y remarquons, quelle que fût d'ailleurs la nature de son échelle musicale. On peut affirmer que les Égyptiens avaient porté cette partie de l'art beaucoup plus loin qu'aucun autre peuple de l'antiquité. Ce n'est que dans ces derniers temps qu'on a pu acquérir la conviction de cette vérité, car nos connaissances positives sur l'Égypte n'ont commencé qu'après l'expédition française dans ce pays. Malgré les courageuses recherches de Norden et de Pococke, voyageurs instruits et consciencieux, nous savions peu de chose concernant cette terre classique; les vieilles erreurs de Kircher et les érudites conjectures de Jablonski n'étaient pas des obstacles médiocres à l'introduction parmi nous de la science des faits à l'égard du royaume de Sésostris. Il ne fallut pas moins que la gigantesque entreprise de Napoléon pour nous conduire enfin dans une bonne route, et pour nous donner de meilleures notions. Ce n'est pas que l'ouvrage publié par Denon, ni même la grande description de l'Égypte exécutée par les ordres du gouvernement français, soient sur toutes choses d'une exactitude à l'abri de tout reproche; mais du moins ces relations ont mis à notre portée une quantité considérable de documens d'une haute importance ignorés auparavant, et ont éveillé la curiosité des voyageurs qui, récemment, ont complété nos connaissances par des observations plus minutieuses. Si quelque chose peut nous consoler des dévastations que la barbarie européenne

est allée porter en Égypte sur des monumens que les siècles avaient respectés, c'est du moins la certitude de posséder à peu près tous les renseignemens que nous pouvions désirer sur les mœurs et les arts d'un peuple singulier qui tient une grande place dans l'histoire.

Aucune analogie n'existe entre les instrumens de musique des anciens habitans de l'Égypte et ceux de l'Inde ou de la Chine; il suffit de jeter un coup-d'œil sur les sculptures des temples et sur les peintures des tombeaux pour être convaincu que les systèmes de musique de ces contrées avaient pour base des principes tout différens. Tout se réunit, et dans le témoignage des écrivains de l'antiquité, et dans les monumens, pour démontrer que la harpe est originaire de la Syrie et de l'Égypte [1]. Cet instrument apparaît sous diverses formes sur les bas-reliefs qui ornent les temples, dans les peintures, et même dans quelques débris qui ont été retrouvés, encore montés de leurs cordes, dans des tombeaux. Tantôt c'est un trigone ou harpe à trois côtés montée de cordes obliques; tantôt c'est un corps semi-circulaire dont les cordes sont attachées verticalement; tantôt, enfin, c'est un corps d'instrument assez semblable à celui de notre harpe, et que des musiciens jouent de la même manière. Le voyageur Bruce avait trouvé la figure d'un de ces derniers instrumens dans un tombeau, et en avait donné un dessin fort inexact reproduit par Burney dans son histoire de la musique [2]; depuis lors, cette figure et plusieurs autres du même genre ont été représentées d'une manière beaucoup plus satisfaisante dans la grande *Description de l'Égypte*.

Porphyre, dans sa lettre à l'Égyptien *Ambon*, nous a fait connaître le nom générique de ces harpes dans la langue égyptienne: ce nom était *teouoini;* l'écrivain grec l'a altéré en l'écrivant *tebouni* [3]. Ce nom, *teouoini* était à l'égard des harpes, ce que celui de *lyre* était chez les Grecs: celui-ci s'appliquait également à la *cythare*, à la *chelys*, à la *sambuque* et à plusieurs autres variétés. Les noms particuliers des diverses espèces de harpes de l'Égypte nous sont

[1] J'ai donné d'amples éclaircissemens sur l'origine orientale des harpes, dans un morceau historique inséré au deuxième volume de la *Revue musicale*.

[2] Tome 1er, pl. VIII.

[3] On peut consulter à ce sujet des notes intéressantes de Thomas Gale, sur le traité des mystères, de Jamblique (p. 215), la dissertation de Jablonski sur les mots égyptiens employés par les écrivains de l'antiquité (*in Opuscula*, t. 1er, p. 344); et, le mémoire de M. Villoteau *sur les diverses espèces d'instrumens de musique qu'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monumens de l'Égypte*.

inconnus. Nous savons seulement que ces instrumens étaient montés de cordes de boyaux, car une harpe en bois, qui fait partie du musée égyptien de Paris, avait encore quelques morceaux de cordes de cette espèce, quand on la trouva dans un hypogée, et on lui a laissé ces fragmens, qui ne diffèrent des cordes modernes que par une dessication excessive qui les fait réduire en poussière quand on les presse entre les doigts. Il parait que ces cordes étaient faites avec des intestins de chameau ; c'est encore ainsi qu'on les fait dans le pays ; on leur donne le nom de *qols*.

La lyre à cordes droites se rencontre aussi sur les monumens de l'Égypte ; les instrumens de cette espèce qu'on y voit sont montés de trois ou de quatre cordes. Au-delà de la première cataracte du Nil, habite une population qu'on appelle Barâbras ou Berbères, qui a conservé la lyre antique montée de cinq cordes, dont elle se sert pour accompagner le chant. Des individus de cette tribu vont souvent au Caire pour y servir en qualité de domestiques, et ils y portent toujours leur instrument favori. Cette lyre des Barâbras est appelée *kesser ;* les Éthiopiens lui donnent le nom de *kissar,* et les habitans de la basse Égypte la nomment *qytarah Barbaryeh*, c'est-à-dire, *cithare des Barâbras*. Doit-on conclure de l'existence de la lyre en Égypte, qu'elle est originaire de ce pays, d'où elle aurait passé en Grèce, ou bien que les Grecs en sont les inventeurs? j'avoue que je penche pour cette dernière opinion, et je crois que les instrumens dépourvus de manche et à cordes droites sont originaires de l'Occident, comme ceux qui ont des tables d'harmonie et des cordes obliques le sont de l'Orient. Cette question n'est pas aussi frivole qu'on pourrait le croire, car elle tient à tout un système de musique, comme je le ferai voir par la suite. Quant aux origines fabuleuses, elles ne manquent pas à la lyre : Homère en attribue l'invention au Mercure grec ; Apollodore en fait inventeur le Mercure égyptien ou trimégiste. Suivant ce dernier écrivain, le dieu se promenant sur les bords du Nil, après que le fleuve fut rentré dans son lit, heurta du pied contre une tortue qui était restée sur la terre, qui s'y était desséchée, et dont les fibres devenues sonores résonnèrent dans ce choc. Mercure, étonné du phénomène, prit dans ses mains cet instrument naturel et le perfectionna. Chez tous les peuples, ce sont les dieux qui ont fait don de la musique aux humains, et cet art est le seul qui ait une origine céleste.

Un autre instrument d'une forme et d'un usage remarquables appartient à l'Égypte et à la Syrie : c'est celui qui est désigné dans les versions grecques et latines de la Bible sous le nom de *psaltérion*. Sa forme est celle d'une harpe

trigone renversée sur une caisse sonore, et montée de cordes obliques de métal ou de boyaux qu'on frappait avec de légères baguettes. Ptolémée, mathématicien célèbre et écrivain grec sur la musique, né à Naucratès, dans le Delta, et qui vivait à Peluse dans le deuxième siècle de l'ère chrétienne, a donné dans ses Élémens harmoniques la figure de cet instrument, dont il s'est servi pour la démonstration des rapports arithmétiques des sons par les longueurs des cordes. Il lui donne le nom de *canon* [1] : les Arabes appellent encore les variétés du psaltérion du nom générique de *qanon*. C'est ce même instrument qui, transporté en Europe par les Croisés, au moyen âge, est devenu le type de l'épinette, du clavecin et des autres instrumens à cordes et à clavier. Dans une ordonnance du mois de mai 1364 qui fait connaître les noms et l'emploi des musiciens ou ménestrels de la chambre du roi de France Charles V, on voit que l'un d'eux, nommé Jehan Tonet de Rains (Reims), jouait du *demi-canon*. Ce demi-canon est la petite espèce désignée aujourd'hui par les Arabes sous le nom de *santir,* ou *pisantir,* et quelquefois, par contraction, *psantir.* De ces noms, les Grecs ont fait *psalterion,* et les écrivains du moyen âge *saltérion, saltère* et *psaltère.* Au chapitre des *ménestrels* de l'ordonnance sur le réglement de l'hôtel de Louis X, roi de France, datée de 1315, on trouve un Leborne, joneur de psaltérion. Les Qobtes, descendans des anciens habitans de l'Égypte, appellent encore *pipsalterion* un instrument polycorde propre à accompagner la voix.

Les sculptures qui décorent les temples de l'Égypte, les peintures des tombeaux, et les fouilles entreprises depuis vingt-cinq ou trente ans, ont fait connaître l'existence d'un troisième instrument qui appartient aux Égyptiens, aux Arabes et à différens peuples de l'Asie : cet instrument, dont la caisse sonore est surmontée d'un manche, est aujourd'hui connu en Égypte sous le nom d'*eoud.* Bien que borné à un petit nombre de cordes, cet instrument démontre, aussi bien que les harpes de diverses formes et le psaltérion, l'existence d'une échelle musicale étendue chez les Égyptiens, et le fréquent usage qu'on en faisait; car il offrait la possibilité de varier les intonations des cordes par les diverses positions des doigts sur le manche. Aucun instrument de ce genre n'a existé chez les Grecs ni chez les Romains : je ferai voir plus loin que l'absence de cet instrument, et en général de ceux qui sont montés de beaucoup de cordes dans la haute antiquité grecque et romaine, était la

[1] La figure du canon se trouve dans un manuscrit des élémens harmoniques de Ptolémée, qui est à la Bibliothèque du Roi à Paris, coté 245 in-fol.

conséquence nécessaire d'un système de musique tout différent de celui des Égyptiens et des autres peuples orientaux.

Les Égyptiens avaient aussi diverses sortes de flûtes, parmi lesquelles on en remarquait une semblable à notre flûte traversière, ainsi que des *sistres*, instrument de percussion qui différait des crotales des autres peuples en ce qu'il était composé de plusieurs tiges métalliques, de diverses longueurs, qui rendaient des sons différens lorsqu'on les frappait en agitant tout l'instrument. Je ne crois pas devoir entrer dans plus de détails sur ces flûtes ni sur ces *sistres*, parce qu'ils sont de peu d'importance à l'égard du système de musique des Égyptiens.

Nous savons par Athénée que l'*hydraule* ou orgue hydraulique fut inventé sous le règne de Ptolémée Évergètes par Ctésibius d'Alexandrie. Les renseignemens donnés par le mathématicien Héron ne sont pas assez clairs pour nous faire comprendre ce que pouvait être cet instrument, ni de quelle manière l'eau servait à l'émission du son. Au reste cela est de peu d'importance à l'égard des connaissances musicales des Égyptiens ; car, après la conquête de leur pays par Alexandre et sous la domination de ses successeurs, les habitans de l'Égypte perdirent une partie de leurs arts originaux : les Grecs commencèrent alors l'œuvre de leur dégénération.

J'ai dit qu'avant les récentes découvertes faites en Égypte dans les derniers temps, il était à peu près impossible de se former une idée juste de la musique des Égyptiens, et conséquemment de celle des Hébreux : aujourd'hui, cela est devenu beaucoup plus facile. Je ne consulterai donc ni les traducteurs ni les commentateurs de la Bible pour savoir ce qu'étaient les instrumens désignés dans la langue des Juifs par les noms de *kinnor*, *nebel*, *minnim*, *michol* et *schelasim* ; je ne croirai pas plus ceux qui me diront que le premier appartenait à une harpe, que ceux qui m'assureront que son nom indiquait une cythare, un luth, un violon, et ainsi des autres ; car, à défaut de renseignemens exacts et de monumens, la fantaisie seule pouvait faire adopter l'un de ces instrumens plutôt que l'autre. Tout ce que nous savons, c'est que *kinnor* était chez les Juifs un nom générique comme *teoubini* ou *tebouni* chez les Égyptiens; il désignait en général un instrument de l'espèce des harpes. Quant au *nebel*, on ne peut douter que ce nom a désigné le trigone à cordes obliques, et qu'il a été l'équivalent du *nablum* des Syriens et des Phéniciens[1].

[1] On peut voir sur ce sujet un article que j'ai donné dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (t. II, p. 337).

Mais là se bornent nos connaissances sur la nature des instrumens hébreux : pour en savoir davantage, nous sommes obligés d'examiner ce qu'étaient les instrumens chez les Égyptiens, et ce qu'ils sont encore aujourd'hui ; car les Juifs ont tout appris des Égyptiens. L'historien hébreu Philon, et Clément d'Alexandrie ne mettent pas en doute que Moïse n'eût appris la musique en Égypte. Ainsi, nous ne pouvons douter que le psaltérion et un instrument du genre du luth n'aient été en usage chez les Juifs, puisqu'ils se rencontrent sur tous les monumens de l'Égypte, et que la plupart des peuples de l'Orient s'en servent encore ; mais que l'instrument à manche ait été le *schelasim*, comme Prinz l'affirme dans son histoire de la musique ; que *magrepha* ou *migrepha* ait désigné, suivant l'opinion de quelques autres écrivains, le psaltérion, c'est ce que nous ne savons pas, ce que nous ne pourrons jamais savoir, n'ayant pour nous instruire que la Bible, qui ne s'explique pas et qui n'indique que des noms.

A l'égard des traducteurs et des commentateurs qui ont rendu le mot hébreu *ugabh* par celui d'*orgue*, et qui ont parlé de l'existence du violon chez les Juifs, je dirai d'abord qu'il n'y a aucune trace sur les monumens de l'Égypte de quelque chose qui ressemble au premier de ces instrumens, et que les conjectures qu'on peut faire à ce sujet n'ont aucune espèce de valeur. Je ferai remarquer ensuite qu'on ne trouve rien dans l'antiquité qui puisse faire croire à l'existence du violon ni d'aucun instrument à archet chez les peuples orientaux. L'archet est originaire du Nord et de l'Occident : si on le trouve aujourd'hui chez les Arabes et dans la Perse, c'est que les Francs en ont doté l'Orient, comme ils en ont rapporté le luth et le psaltérion. Je ferai voir tout cela dans la suite.

Si je me suis étendu longuement sur les instrumens de l'Égypte, de la Judée, et de l'Arabie, c'est que je n'avais que ce moyen pour faire comprendre ce qui me reste à dire du système général de la musique des peuples qui habitaient et qui habitent encore ces contrées. Tous ces instrumens sont montés d'un grand nombre de cordes ; ils indiquent donc l'usage habituel d'une échelle musicale étendue, et vraisemblablement aussi d'intervalles plus petits que ceux qui divisent la gamme des Européens. Ce trait est caractéristique dans la musique de l'Orient, et particulièrement dans celle des Égyptiens et des Arabes : mais ce n'est que par induction que nous pouvons parvenir à une connaissance approximative de l'ancien état de cette musique. Parmi la multitude de débris que les explorations récentes de l'Égypte ont fait tomber dans

nos mains, il ne s'est trouvé malheureusement aucuns fragmens de manuscrits qui eussent la musique pour objet. Pas une mélodie n'a échappé aux ravages du temps; mais il y a tant d'analogie entre les formes des anciens instrumens et l'état actuel de la musique, sur le sol arrosé par le Nil, qu'il n'y a peut-être pas de témérité à dire que le système ancien vit encore dans le moderne.

Au milieu de l'Égypte existe une tribu, reste malheureux et presque ignoré des anciens habitans de ce pays : cette tribu est celle des Qobtes. Dans sa langue on a retrouvé récemment la langue des Égyptiens de l'antiquité, et l'on a pu, à l'aide des élémens qu'on y a puisés, expliquer les monumens tracés sur les papyrus en écriture démotique ou populaire, bien que celle-ci diffère essentiellement par sa forme des caractères qobtes, dont l'analogie avec ceux de la langue grecque est sensible. Or, si le peuple originaire de l'Égypte a conservé, après tant de siècles, sa langue primitive, malgré le mélange des populations étrangères au pays et la longue domination de celles-ci, n'est-il pas présumable que ce même peuple a aussi gardé le système de sa musique antique? Il ne s'agit ici, il est vrai, que d'une simple conjecture; mais j'espère pouvoir lui donner quelque poids par les observations qui vont suivre.

Quiconque a voyagé en Orient et a eu occasion d'entendre exécuter de la musique par des chanteurs arabes, persans ou arméniens, ou bien qui a assisté au service divin dans les monastères des chrétiens grecs, dans les églises des Qobtes ou dans les synagogues des Juifs; quiconque, enfin, à défaut d'audition, a lu avec attention l'ouvrage de M. Villoteau sur l'état actuel de la musique en Égypte, aura remarqué sans doute la multitude d'ornemens dont les mélodies sacrées ou profanes sont surchargées chez tous ces peuples. Ces ornemens embrassent en général une échelle étendue, et font passer avec rapidité la voix du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, ce qui, au premier aspect, et abstraction faite des circonstances de tonalité et de division des intervalles de la gamme, donne à toute la musique orientale un caractère distinctif assez étrange pour l'oreille d'un Européen.

Ces ornemens, dont les peuples de l'Orient font usage dans leur musique, ne ressemblent pas à ceux de la musique moderne qu'on entend sur les théâtres de France ou d'Italie : ceux-ci ont par eux-mêmes une certaine forme mélodique qui se substitue à la forme simple, sans altérer le mouvement ni la mesure, et les chanteurs qui en sont les plus prodigues ne les introduisent

dans le chant qu'à de certains passages et dans des positions presque convenues. Il n'en est pas de même à l'égard des musiciens de l'Arabie, de la Perse, de l'Égypte ou de la Syrie; car ceux-ci ne passent pas une note de la mélodie sans y ajouter de petits tremblemens de voix qui leur sont particuliers, des trilles, des groupes, des fragmens de gammes chromatiques ascendantes ou descendantes, de telle sorte qu'il est presque impossible de reconnaître sous cet amas de notes la mélodie primitive; ou plutôt, il n'y a point de mélodie primitive indépendante de ces ornemens, ceux-ci faisant nécessairement partie de toute espèce de chant. Il suit de là qu'une seule phrase se prolonge quelquefois au delà de toutes les bornes raisonnables, et qu'une seule syllabe est soutenue pendant plusieurs minutes pour donner le temps au gosier du chanteur de s'exercer. C'est ainsi que les Qobtes emploient plus de vingt minutes à chanter une seule fois le mot *alleluia* : d'où l'on peut comprendre que leurs offices religieux doivent être d'une longueur excessive. Telle est la fatigue qu'ils en éprouvent que n'ayant pas la permission de s'asseoir ni de s'agenouiller pendant toute la durée de l'office divin, il leur serait impossible de se soutenir debout, s'ils n'avaient la précaution de poser sous leur aisselle une longue béquille nommée *e'kas* [1]. Platon nous apprend que les prêtres d'Égypte chantaient des hymnes sur les sept voyelles en l'honneur d'Osiris : le chant des Qobtes paraît être une dérivation de ces hymnes de l'antiquité.

De l'usage constant d'un chant excessivement orné est résulté, comme une nécessité impérieuse, un système de notation de la musique absolument différent chez les peuples orientaux de ce qu'il a été en Occident chez les peuples de l'antiquité et de ce qu'il est chez les modernes. Chez ceux-ci, la mélodie étant originairement simple, il a fallu des signes pour représenter chaque son, parce que chacun de ces sons est d'une perception facile et offre un des élémens de la phrase; chez les peuples de l'Orient, au contraire, le son isolé passe à l'ouïe avec tant de rapidité qu'il n'en est pas remarqué, et qu'il se confond avec d'autres sons dans de certains groupes dont l'oreille est affectée comme si c'étaient des formes simples. Une telle musique a donc moins besoin de signes destinés à exprimer des sons isolés qu'elle n'en a d'une notation propre à représenter des collections de sons; car ces sons collectifs s'offrent à l'esprit comme autant de faits sonores qu'il y a entre eux de modes d'agrégation. C'est en effet ce qu'on remarque chez les moines grecs de l'Égypte, de la

[1] Villoteau, *État actuel de l'art musical en Égypte*, p. 300, édit. in-8.

Palestine et de la Syrie, chez les Arméniens et chez les Juifs orientaux. Je prie le lecteur de m'accorder ici toute son attention, car il s'agit d'un fait historique d'une assez grande importance, que je crois avoir découvert et pour lequel je vais me trouver en opposition non seulement avec tout ce qu'on a écrit sur cette matière depuis des siècles, mais même avec les traditions répandues dans toute l'église grecque de l'Orient et de l'Occident.

Saint-Jean de Damas, ou Damascène, l'un des pères de l'église, qui vécut dans le huitième siècle, est considéré dans toute l'église grecque de l'Orient comme le restaurateur du chant de cette église, et comme l'auteur d'un grand nombre d'hymnes qu'on chante encore. Mais ce n'était point assez de la portion de gloire qui paraît lui appartenir à cet égard, plusieurs auteurs ont aussi supposé qu'il fut l'inventeur de la notation singulière qui est en usage parmi les chrétiens grecs orientaux. Il est certain qu'au nombre des traités du chant de l'église grecque qu'on trouve en manuscrit dans l'Orient, il en est un qui semble fort ancien et qui porte le nom de Jean Damascène; mais dans l'explication des signes employés pour la notation de ce chant, il n'y a pas un mot qui puisse faire croire que le saint en soit l'inventeur. Nul doute que, trouvant dans la musique grecque une notation toute faite et d'un usage facile, il ne l'eût adoptée, si cette notation eût répondu à la nature des mélodies dont on faisait usage dans les églises et dans les monastères grecs de l'Égypte, de la Syrie et de la Palestine; mais la notation grecque, destinée à représenter une musique simple et rhythmée, ne pouvait s'appliquer à ces mélodies orientales, surchargées d'ornemens. Ainsi que je l'ai dit, ces ornemens du chant sont un type de l'Orient, tandis que le chant simple et syllabique appartient à l'Occident. Il fallait donc aux peuples orientaux une notation de groupes de sons, comme il en fallait une de sons isolés aux Grecs et aux Romains. Or, par cela même que la notation par groupes de sons était une nécessité pour la musique de l'église grecque de l'Égypte et de la Syrie, il n'est pas vraisemblable que cette notation n'ait pris naissance qu'au huitième siècle, ni que ce soit un moine de ce temps qui l'ait inventée. Je ne doute point qu'elle a appartenu à l'antique Égypte, et j'ai pour garant de mon opinion la similitude des signes de cette notation, attribuée faussement à saint Jean de Damas, avec ceux de l'écriture démotique ou populaire des anciens Égyptiens. Cette similitude a échappé aux recherches de tous les historiens de la musique : elle est assez curieuse pour que j'en donne ici quelques aperçus.

Dans le système de la notation du chant de l'église grecque, il n'y a pas

de *notes* proprement dites, c'est-à-dire de signes destinés à représenter tel ou tel son d'une gamme; car les Grecs ne connaissent pas de diapason fixe, ou de son modèle auquel se rapportent les autres. Il est vrai qu'il y a un point de départ pour tous les chants qui peut être considéré comme la noto principale de toute espèce de chant, et d'après lequel tous les mouvemens de la voix se règlent; mais le chanteur prend ce son où bon lui semble, en raison de la gravité ou de l'élévation do sa voix.

Le son qui sert de point de départ dans une mélodie; celui qui, commo le disent tous les écrivains grecs, est *le commencement, le milieu et la fin de toute musique,* se représente par nn signe qu'on nomme *ison.* Or, le signe de ce son est d'une ressemblance exacte avec celui de l'ancienne écriture démotique de l'Égypte qui répond au *delta* des Grecs. Le signe *oligon,* qui exprime une ascension de la voix de l'intervalle d'un ton, en commençant par l'*ison,* est l'un des caractères de la lottre N, en écriture démotique. L'*oxeia,* signe de l'ascension d'un son supérieur à l'*ison*, n'est autre que l'un des caractères de la lettre R dans la même écriture. Le *kouphisma,* signe du mouvement du troisième son au quatrième, est l'un des caractères de la lettre B. Le *petasthe,* ascension du qnatrième au cinquième son, se retrouve dans plusieurs caractères de la lettre T de l'alphabet démotique. Le *pelasthon,* exprimant le mouvement ascendant du cinquième au sixième son, est exactement l'un des nombreux caractères qui, dans les papyrus, répondent au *sigma* des Grecs; le double *kentema,* ou double *esprit,* qui se combine avec beaucoup de signes de l'écriture démotiqno, exprime l'ascension du sixième son au septième. Le signe du mouvement ascendant de tierce est le *kentema* simple, qui est un fragment des caractères correspondans dans l'écriture démotique à l'*éta, à* l'*iota* et au *sigma* grec. Le mouvement do la voix descendant de l'*ison* ou tonique à la tierce inférieure s'exprime par l'*aporrhoë* qui, dans cette écriture répond à E; le signe du mouvement descendant du même son à la quinte inférieure était l'un des caractères de B.

Ces divers signes se combinent de plusieurs manières, ou, comme il est dit dans les *papadike* (Traités du chant de l'église grecque), *se composent* pour exprimer d'antres mouvemens de la voix. La multiplicité des signes composés pour exprimer le même mouvement ou intervalle n'est qu'apparente : chacune de ces compositions indique un genre d'ornement différent ajouté à l'intervalle radical des sons principaux. Tantôt c'est un fragment de trille, tantôt un groupe, tantôt enfin un traînement do la voix avec un certain trem-

blement qui ne se rencontre que dans la musique des prêtres grecs, des Juifs et des Arméniens. Ces différences n'ont point été saisies par M. Villoteau dans son travail, d'ailleurs excellent, sur la musique de l'église grecque; mais elles ont été expliquées d'une manière assez nette par M. Chrisantes de Madyte, professeur de musique grecque à Constantinople, dans le troisième chapitre de son *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* [1]; et aussi dans le septième chapitre du même ouvrage.

L'analogie des signes qui servent à mesurer la valeur des sons de la musique ecclésiastique grecque avec les caractères de l'ancienne écriture démotique des Égyptiens, n'est pas moins remarquable. Ces signes, qu'on appelle *muets* ou *grandes hypostases*, sont le *paraklétikê*, semblable à plusieurs caractères correspondans à P; le *ligisma*, l'une des lettres qui ont la valeur du *kappa* grec; le *kilisma*, autre caractère qui répond au *kappa*; le *gorgon*, autre caractère qui répond à la valeur du *kappa*; l'*argon*, semblable à l'un des caractères qui répondent à T; le *pegerma*, exactement semblable à l'un des caractères de l'*I*; enfin, les signes *hémiphonon* et *hemiphthoron* ne sont autres que la fleur du lotos diversement tournée. Les autres grands signes du rhythme et de la mesure des sons se composent des caractères dont il a été parlé précédemment, diversement combinés et tournés [2].

Après cette analyse sommaire du système de notation de la musique ecclésiastique grecque, et la comparaison de ses signes avec ceux de l'écriture démotique des anciens Égyptiens, est-il permis de douter que cette notation fut celle de ce peuple de l'antiquité, et que Jean Damascène n'en est pas l'inventeur? je ne le pense pas. Chez les Grecs, chez les Romains, les caractères de l'alphabet, disposés de diverses manières, servaient pour la notation de la musique; il en fut de même pendant une partie du moyen âge. Les livres de chant des églises d'Éthiopie et des prêtres de l'Abyssinie sont encore notés aujourd'hui avec les caractères de la langue *amara*, et l'usage de ces livres notés paraît remonter aux premiers temps de la chrétienté: pourquoi donc les Égyptiens de l'antiquité n'auraient-ils pas aussi fait usage des riches variétés

[1] *Εισαγωγὴ εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*. Paris, 1821, in-8°.

[2] On peut se convaincre de la réalité des similitudes signalées ici, par la comparaison des signes de la notation de la musique ecclésiastique grecque, donnée par M. Villoteau (*Descript. de l'Égypte*, t. 14, p. 381-394, édit. in-8°), avec l'alphabet démotique des Égyptiens, publié par M. Champollion, jeune (*Système Hiéroglyph. des anciens Égyptiens*).

de leur alphabet démotique pour noter leurs mélodies ? Pourquoi cette notation ne se serait-elle pas conservée dans la musique des premiers chrétiens orientaux ? d'ailleurs, puisqu'il est démontré que Jean de Damas n'a point inventé les signes de la notation musicale de l'église grecque, quelle apparence y a-t-il qu'au huitième siècle, alors que l'ancien alphabet démotique de l'Égypte avait disparu pour faire place à l'alphabet qobte, dérivé du grec; quelle apparence, dis-je, qu'il ait été rechercher d'une manière arbitraire, dans une écriture oubliée, les signes d'une notation qui aurait été inconnue jusqu'alors? Nul doute, selon moi, que cette notation s'était conservée, et qu'elle avait été introduite dans le chant de l'église grecque long-temps avant lui.

Et remarquez l'importance de la découverte de cette ancienne notation. De ce qu'elle ne peut s'appliquer qu'à une musique surchargée de mouvemens de voix et d'ornemens, il suit nécessairement que la musique actuelle de l'église grecque, et de quelques peuples de l'Afrique, nous donne une idée exacte de ce qu'était l'ancienne musique de l'Égypte. Dans l'exécution de leurs chants sacrés, les prêtres grecs, les Qobtes, les Éthiopiens, les Arméniens, les Juifs, parcourent souvent avec rapidité une grande étendue de sons; cela coïncide avec la forme des instrumens de musique qu'on voit sur les monumens de l'antiquité égyptienne. Toute la musique de l'Afrique et d'une partie de l'Asie tire son origine de cette antiquité, et en a conservé le caractère : écoutez le chant arabe, le chant du faqyr, la mélodie qui s'exhale du haut des minarets pour la convocation des Musulmans, c'est toujours le même système d'accentuation et de vocalisation; système qui se conserve encore dans son caractère primitif, et qui paraît inhérent à ces vieilles contrées. On verra plus loin comment, oubliant leur propre musique encore rude et grossière, les Croisés rapportèrent de la Palestine et de la Syrie dans notre Europe cet art si nouveau, si séduisant pour leur oreille, et quels furent les effets qui résultèrent de son introduction dans les chants de l'église latine et dans les mélodies des Trouvères.

J'ai dit que la musique des Hébreux est née en Égypte : il en est une preuve qui n'a pas été remarquée, parce que personne n'a songé à l'origine antique de la notation de la musique ecclésiastique des Grecs; cette preuve se trouve dans la ressemblance remarquable de la plupart des accens musicaux des Juifs orientaux avec les signes de cette notation. Ces accens, sont bien différens de ceux du chant en usage dans les synagogues de l'Europe.

Remarquons d'abord qu'ils n'ont aucune analogie avec les caractères

de l'écriture hébraïque ; tandis qu'ils en ont une très sensible avec quelques uns de ceux de l'écriture démotique de l'ancienne Égypte. Par exemple, le *maygaf*, signe de jonction de deux sons, est exactement le même signe que l'*oligon* de la musique de l'église grecque et que l'un des caractères répondant à la lettre N de l'écriture égyptienne ; l'accent *tebyr*, ou *brisé*, a la forme d'un des caractères de L dans la même écriture ; *Dargha* (*degré*) est la même chose que l'*aporrhoé* de la notation grecque et que l'E égyptien ; le *pazer* (*semeur*) est le *pelaston* de la musique grecque et l'un des caractères de S retourné ; *pachta* (*extenseur*), qui est un accent de durée des sons, a la même forme que *apté*, signe de valeur des sons dans la notation de l'église grecque, et que l'un des caractères de M dans l'alphabet démotique des Égyptiens ; *jetyb* (*retourné*) est un des caractères de D du même alphabet ; *sagef ghadol*, émission puissante de la voix dans une grande étendue de sons, est un des caractères de T ; enfin, *telicha ghedola*, *talcha* et *qarne farah* sont évidemment des fragmens et des compositions de la fleur de lotos, comme les signes des tons et de leurs mutations dans la musique ecclésiastique grecque.

Que si nous jetons les yeux sur la notation musicale des Arméniens, nous remarquerons aussi que les signes de cette notation n'ont point d'analogie avec les caractères de l'écriture arménienne, tandis qu'il y en a une sensible avec ceux de l'alphabet démotique de l'antique Égypte, avec les signes de la notation ecclésiastique grecque et avec les accens musicaux des Juifs d'Orient. Un certain patriarche arménien, nommé *Mesrop*, passe pour avoir trouvé d'une manière miraculeuse, au quatrième siècle, et ces signes et les chants qu'ils expriment ; mais tout cela sort de la source commune. Si quelques différences se font remarquer dans la musique des peuples dont je viens de parler, elles tiennent au mode d'exécution plutôt qu'à l'esprit de l'art : cet esprit est uniforme, et malgré les altérations partielles de quelques signes des notations diverses, celles-ci, concourant au même objet, laissent toutes apercevoir le type commun. Il y aurait lieu d'être étonné que toutes ces analogies eussent échappé aux investigations des historiens de la musique, si les connaissances que nous avons acquises sur l'ancienne Égypte ne dataient d'hier.

Nous pouvons, par induction, connaître le caractère général de l'ancienne musique des Égyptiens et des Hébreux, ainsi que le système de la notation de cette musique ; les monumens nous éclairent sur les formes, les usages de leurs instrumens, et la composition de leurs concerts ; mais nous sommes dans une ignorance complète à l'égard de l'échelle musicale de ces peuples et de

tout ce qui concernait leur tonalité. Car il ne faut pas croire que les huit modes du chant de l'église grecque nous donnent une idée de cette tonalité. Il est vraisemblable que ces modes ont été formulés à l'imitation des anciens modes grecs, mais avec quelque altération dans leur caractère primitif. Peut-être cette application des formules de l'ancienne musique grecque à la mélodie des anciens Égyptiens est-elle la part réelle que saint Jean Damascène a eue dans la réforme du chant de l'église grecque : quoi qu'il en soit, il est certain que les noms de ces modes sont grecs (dorien, lydien, phrygien, mixolydien, etc., etc.).

S'il reste encore aujourd'hui quelque trace de l'ancienne tonalité de la musique égyptienne, c'est sans doute dans la mélodie des Qobtes qu'il faut les chercher, ainsi que dans les trois modes de la musique Éthiopienne. La tonalité de ces deux genres de musique a beaucoup d'analogie : si l'effet en est différent, c'est à cause du mode d'exécution. Les prêtres abyssins ont une certaine vivacité d'intelligence et d'organisation physique qui se fait remarquer dans tout ce qu'ils font; tandis que les Qobtes, tristes et malheureux débris d'un peuple dégénéré par un long esclavage, portent dans toutes leurs actions une lenteur, une nonchalance assoupissantes. Suivant les traditions de l'église éthiopienne, saint Yared, vénéré dans le pays, aurait trouvé d'une manière miraculeuse et par l'inspiration du saint Esprit, les trois modes de la musique. C'est l'histoire de Mesrop et du chant arménien ; c'est celle de toutes choses chez les peuples de l'Orient. Ces trois modes ont un caractère uniforme; ils ressemblent à notre mode mineur dont on aurait retranché la note sensible. Ils ne diffèrent entre eux que par leur degré d'élévation et par l'étendue de leur échelle. Ainsi, quoique le mode *guez* réponde à notre ton de *la* mineur, et que le mode *ezel* soit en *sol* mineur, les mélodies de celui-ci embrassent une plus grande étendue et s'élèvent plus haut. Les Qobtes ont dix tons ou modes dont ils savent discerner les différences; mais, à l'oreille d'un européen, toutes ces différences se confondent dans une seule mélodie. Le mode mineur y domine, mais quelquefois le mode majeur s'y introduit d'une manière arbitraire, en apparence, et la voix s'élevant peu à peu semble réunir plusieurs tons ensemble. Que si, après qu'une mélodie est achevée, on en demande une d'un autre ton à un chanteur qobte, celle qu'il fera entendre produira exactement la même sensation que la première à l'oreille de l'étranger, mais non pas à la sienne.

Au reste, il est bien d'autres choses en quoi se manifeste la différence d'or-

ganisation qui existe entre les Européens et les divers peuples dont il vient d'être parlé, à l'égard de la musique. Qui croirait, par exemple, que le nasillement est considéré comme une beauté du chant par les prêtres grecs, par les Arabes, et par les habitans de la Syrie? c'est cependant un fait dont M. Villotean s'est assuré lorsqu'il faisait en Égypte des recherches sur les systèmes de la musique de l'Orient. Le maître qu'il avait pris, pour apprendre le chant de l'église grecque, était un vieux prêtre à la voix maigre et tremblante, qui chantait du nez avec une sorte d'affectation et d'importance. Déjà l'élève avait remarqué ce nasillement chez tous les chanteurs qu'il avait entendus au Caire et dans les autres villes de l'Égypte, ce qu'il considérait comme le résultat de l'organisation physique de ces individus. Il était alors bien éloigné de croire que cet accent fût recherché par les Égyptiens avec autant de soin que nous en mettons à l'éviter. Bientôt il acquit la preuve que ce qui lui semblait si ridicule était une des plus grandes beautés du chant oriental; car le vieux prêtre exigeait toujours qu'il l'imitât en cela. Il s'ensuivit des scènes fort plaisantes où le maître se courrouçait de ce que son élève riait d'une si belle chose.

Les Éthiopiens ont sur les beautés et les solennités du chant des idées qui ne sont pas moins singulières. Dans leurs livres d'offices, chaque mélodie est notée en trois modes différens; le mode le plus bas avec peu d'ornemens est pour les jours de simple férie; aux fêtes moyennes, leur voix s'élève et les ornemens deviennent plus fréquens; aux grandes solennités, les prêtres s'égosillent et multiplient à l'infini les broderies du chant, persuadés que la musique est d'autant plus belle que la voix est plus haute. Dans l'Abyssinie pendant qu'on exécute ces chants, on ne cesse de battre à la porte des églises sur une grande quantité de timbales qui font un bruit effroyable, et, au dedans du temple, les prêtres et le peuple exécutent des danses tumultueuses qui font partie des cérémonies du culte. Il est facile de comprendre quel doit être l'effet du chant au milieu de ce vacarme.

L'harmonie a-t-elle été l'une des parties constitutives de la musique des anciens habitans de l'Égypte? Pour résoudre cette question, il faudrait avoir une connaissance exacte de la composition de l'échelle musicale et du système de tonalité de ce peuple; car les affinités harmoniques des sons dépendent de leur succession, et *vice versa*. Toutefois, à défaut de renseignemens positifs, je pense qu'il est permis de se prononcer pour la négative si l'on considère l'ignorance de l'emploi simultané des sons où étaient tous les peuples qui

habitaient en Égypte, à l'époque où l'arméo française en fit la conquête. On a vu, dans ce qui précède, que le caractère général de l'art musical s'est conservé dans cette partie de l'Orient tel qu'il était dans l'antiquité; il y a donc lieu de croire qu'une partie si importante de cet art qu'est l'harmonie ne se serait pas absolument anéantie si elle eût existé autrefois. Ce n'est pas seulement l'ignorance de l'harmonie qu'on remarque chez les Arabes, les Grecs, les Éthiopiens et les Juifs; c'est incapacité absolue d'en comprendre les effets, par suite de leur éducation. La réunion harmonieuse des instrumens dans la musique militaire des régimens français, loin de charmer leur oreille, leur était importune. Il est vrai que les peintures des tombeaux et les sculptures des temples de l'Égypte nous font voir des harpistes qui jouent de leurs instrumens avec les deux mains, ce qui semble indiquer l'emploi simultané des sons; mais j'ai déjà fait observer que le système mélodique embrassait une grande étendue de sons, et qu'il était chargé d'ornemens de tons genres; en sorte qu'il est possible que l'emploi des deux mains ait été nécessaire pour de simples mélodies. D'ailleurs, il se peut aussi que les Égyptiens aient fait usage de l'antiphonie, c'est-à-dire de l'exécution des chants à l'octave : ce genre d'harmonie qui, je le ferai voir, a été connu des Grecs et des Romains, résulte naturellement de la réunion des voix de femmes et d'hommes : les peuples de l'Orient de nos jours l'emploient, même dans leurs concerts d'instrumens.

Pour achever de donner à mes lecteurs des notions de la musique des peuples orientaux, il me reste à exposer le système de cet art chez les Arabes et chez les Persans. Je réunirai ce que j'ai à dire de ces peuples, parce que l'analogie de la musique de l'un et de l'autre est telle qu'il serait difficile d'y remarquer quelque différence, si le mode d'exécution ne faisait sentir, dans la musique persane, une certaine douceur qui manque à l'arabe, et qui est le résultat d'une civilisation plus avancée.

L'histoire de la musique arabe a ses merveilles et ses miracles, comme celle de cet art chez tous les peuples anciens. De célèbres musiciens arrivent inconnus à la cour des sultans et des khalifes; ils prennent un luth, excitent à leur gré toutes les passions dans l'ame de ceux qui les écoutent, les plongent dans le sommeil, disparaissent mystérieusement comme ils sont venus, et ne sont reconnus, après leur départ, que par leur nom qu'ils ont écrit sur le manche de leur instrument. Tel est l'enthousiasme des peuples de l'Orient pour la musique, que pour donner une idée de sa puissance, ils ont eu tous

recours aux fictions. Cependant, par une contradiction manifeste, la profession de musicien est considérée comme infame parmi les Arabes.

Après le système indien, celui des Arabes est le plus singulier, le moins rationnel qui existe sous le rapport de la formation de l'échelle musicale et de la tonalité. J'ai dit quelle impression fit à l'oreille d'un érudit musicien français le chant d'un Arabe, et comment il découvrit la cause de la sensation désagréable que ce chant lui faisait éprouver : la division de l'échelle des sons était sans analogie avec celle dont il avait l'habitude. Cette échelle, si bizarre pour nous, si naturelle à l'oreille des habitans d'une grande partie de l'Afrique et de l'Asie, est divisée par tiers de ton, de telle sorte qu'au lieu de renfermer treize sons dans l'étendue de l'octave, elle en admet dix-huit. Dans la notation de cette échelle, M. Villoteau a essayé de représenter la position des notes par des dièses et des bémols tronqués; mais ces signes, ou tous ceux dont il se fût servi n'auraient pu nous faire comprendre les véritables intonations de ces notes distantes par tiers de ton, car ces intonations ne tombent pas sous notre sens musical. La succession dans la mélodie de ces petits intervalles ne produit, à la première audition, d'autre effet sur l'oreille des Européens que celui d'un trainement de la voix; les broderies multipliées, les trilles fréquens, et les petits tremblemens du gosier des chanteurs, joints au nasillement dont ils font un usage continuel, complètent une musique faite pour déchirer notre oreille et pour charmer la leur.

Les principes de la musique arabe sont d'une complication effrayante : les auteurs des traités originaux que nous avons ne paraissent pas en avoir eu des idées bien nettes. Conformément au génie et aux habitudes du peuple pour qui ils écrivaient, ces auteurs affectent, dans leur style, de certaines formes emblématiques qui jettent beaucoup d'obscurité sur leur doctrine. Le langage figuré est presque constamment celui dont ils se servent, et ce langage se retrouve jusqu'aux titres mêmes de leurs ouvrages. L'un est *l'arbre couvert de fleurs, dont les calices renferment les principes de l'art musical;* l'autre, *la mer des sons, où vogue le vaisseau de la mélodie.* Les gammes sont des *circulations;* les notes, *des maisons.* « La méthode que suivent les Arabes « dans l'enseignement de la mélodie (dit M. Villoteau [1]), n'est pas meil- « leure que celle qu'ils ont adoptée pour la démonstration de leur système

[1] *De l'État de l'art musical en Égypte,* dans la Description de l'Égypte, t. XIV p. 33 de l'édit. in-8°.

« musical. Le style, en partie figuré, en partie simple, de leur langage technique, nuit beaucoup à la clarté des idées, qui d'ailleurs sont noyées dans un océan de mots inutiles. »

Le diagramme général des sons de la musique arabe se divise en quatre-vingt-quatre gammes, dont les formes sont déterminées suivant les règles de certains modes appelés en général *magâmât*, qui sont au nombre de douze, et qui répondent aux signes du zodiaque. On désigne ces modes par les noms de *rast*, *zenklâ*, *o'châq*, *hogâz*, *eraq*, *abouseylyk*, *zyrafkend*, *rahâony*, *bouzourk*, *isfahân*, *hozeyny* et *nâoua*.

Le génie oriental se fait apercevoir dans les moindres détails de ce système. « Le rast (dit un écrivain arabe), le zenklâ et l'o'châq sont d'un tempérament chaud et sec; ils répondent à l'élément du feu et à l'humeur de la bile; en particulier, le rast appartient au signe du bélier, le zenklâ à celui du lion, l'o'châq à celui du sagittaire. L'eraq, l'hogâz et l'abouseylyk ont le tempérament chaud et humide : ils correspondent à l'élément de l'air et à l'humeur du sang; l'erâq appartient aux gémeaux, l'hogâz à la balance, et l'abouseylyk au verseau. Le zyrafkend, le rahâony et le bouzourk ont le tempérament froid et humide, et répondent à l'élément de l'eau et à l'humeur du flegme; le zyrafkend appartient à l'écrevisse, le rahâouy au scorpion, et le bouzourk aux poissons. L'isfâhan, l'hozeyny et le nâoua ont le tempérament sec et froid : ils répondent à l'élément terreux (poudreux) et à l'humeur noire, et l'isfâhân appartient au signe du taureau, l'hozeyny à la vierge, et le nâoua au capricorne. »

Semblable au système de tonalité des Hindous, sous le rapport de la variété, celui des Arabes est de nature à faire comprendre jusqu'où peut aller la différence d'organisation musicale entre les peuples divers. Les douze modes de ce système se divisent chacun en treize gammes ou circulations. Toutes ces circulations répondent à notre gamme de *la*, mais dans un ordre de succession tel que toutes les notes intermédiaires entre *la* et son octave supérieure se présentent tour à tour dans un état d'altération qui résulte de la division de l'échelle par tiers de *ton*, à l'exception de la quarte supérieure (*ré*), qui est immuable comme les deux notes des extrémités de la gamme. Telle est quelquefois la bizarrerie des associations successives des sons de ces gammes, que l'oreille européenne la plus dure ne pourrait les entendre sans en être déchirée; et pourtant un Arabe y éprouve un vif plaisir. Pour donner une idée de la variété de ces gammes de *la*, j'en citerai quelques-unes.

Dans les douze premières gammes du mode o'chaq, *la*, *si*, *ré* et *la* (octave supérieure) sont justes comme dans la gamme de *la* de la musique européenne; *ut* est élevé de deux tiers de ton, et *mi*, *fa*, *sol* sont tantôt justes et tantôt baissés de deux tiers ou d'un tiers de ton, ou haussés des mêmes quantités; en sorte qu'on trouve quelquefois dans la même gamme une note plus basse que si elle était bémolisée, à côté d'une autre qui est plus haute que si elle était diésée. La treizième gamme a les cinq premières notes semblables à une gamme de *la* mineur, le *fa* est élevé de deux tiers de ton, et les deux dernières notes (*sol*, *la*) sont justes comme celles d'une gamme de *la* qui n'aurait pas de note sensible.

Dans les onze premières gammes du mode nâoua, les quatre premières notes sont semblables à celles de notre gamme de *la* mineur, et les trois notes suivantes sont alternativement élevées ou baissées d'un ou de deux tiers de ton. Les deux dernières gammes de ce mode et les dix premières du mode abouseylyk diffèrent de celles-là en ce que le *si* est baissé d'un tiers de ton.

Il y a de ces gammes où *si* est baissé d'un tiers de ton pendant que *ut* est élevé de la même quantité; d'autres, où *mi* est baissé d'un tiers de ton tandis que *fa* est élevé de deux tiers; d'autres, enfin, où l'on trouve à la fois *sol* bécarre, et *sol* élevé d'un tiers ou de deux tiers de ton.

Il était absolument impossible qu'une musique basée sur de telles gammes ne fût pas inharmonique : aussi l'harmonie est-elle inconnue aux Arabes. Leurs concerts sont souvent formés de plusieurs instrumens; mais ceux-ci jouent l'air à l'unisson ou à l'octave, à l'exception d'une sorte de basse qui n'est montée que d'une seule corde, et sur laquelle le musicien frotte l'archet à vide pendant que les autres instrumens jouent l'air, de manière à produire à peu près l'effet du bourdon d'une vielle. Dans la musique militaire, des hautbois criards sont réunis à des trompettes et à des multitudes de tambours, de timbales et de cimbales; mais on n'entend, dans cette musique, que l'air, joué par les hautbois, quelques sons éclatans poussés par les trompettes au hasard et qui s'accordent comme ils peuvent avec le reste, et par-dessus tout domine le bruit des tambours, des timbales et des cimbales qui frappent tous dans des rhythmes différens. En parlant de l'effet de cette musique, M. Villoteau s'exprime ainsi : « Le nombre des timbales et des tambours de « diverses proportions est si considérable, produit un si grand tintamare, « l'éclat des timbales est si étourdissant, le son aigre et perçant des hautbois « appelés *zamir* vibre si vivement en l'air, celui des trompettes est si déchi-

« rant, que le plus bruyant et le plus tumultueux charivari qu'on puisse « imaginer ne donnerait encore qu'une faible idée de l'effet général qui « résulte de cet ensemble [1]. » Inhabile à comprendre l'effet harmonieux des accords de la musique européenne, l'oreille des peuples orientaux en est plus tourmentée que satisfaite. « Les Égyptiens n'aiment point notre mu« sique (dit M. Villoteau) et trouvent la leur délicieuse. » J'ai connu, à Paris, un Arabe qui aimait passionnément la *Marseillaise*, et qui me demandait souvent de lui jouer cet air sur le piano; mais lorsque j'essayais de le jouer avec son harmonie, il arrêtait ma main gauche en me disant : *Non, pas cet air-là; l'autre seulement.* Ma basse était pour son oreille un second air qui l'empêchait d'entendre la Marseillaise. Tel est l'effet de l'éducation sur les organes.

Il n'est pas douteux que le système de musique exposé par les auteurs arabes ne remonte à la plus haute antiquité. L'état des connaissances peut varier chez un tel peuple, mais non le principe de ces connaissances; ce système n'est celui d'aucun peuple de l'antiquité; ce n'est donc point par imitation qu'il s'est introduit dans l'Arabie, et ce n'est pas non plus par succession de temps qu'il a pu parvenir à l'état que j'ai essayé de faire connaître. Un semblable système ne pouvait qu'être le résultat d'une seule et unique combinaison; une époque s'est présentée où il semble que ce système aurait pu être modifié : ce fut celle où les doctrines des philosophes de la Grèce s'introduisirent parmi les Arabes, par l'influence de l'école d'Alexandrie; mais on ne voit pas que les musiciens arabes aient rien pris de la musique des Grecs, et l'on conçoit qu'avec leur organisation ils ne pouvaient en rien faire.

Ce n'est pas à dire toutefois que la pratique de l'art a toujours été au même degré de perfection relative chez les Arabes : il y a lieu de croire que l'époque la plus brillante de leur musique fut antérieure à l'établissement du khâlifat. Mahomet proscrivit ensuite cet art dans son Qoran; néanmoins on le cultiva avec passion à la brillante cour des khalifes, et ce ne fut que postérieurement aux dernières croisades que la théorie commença à se perdre et que les musiciens n'apprirent plus l'art que par routine. Tel est l'état d'ignorance où sont ces musiciens, nommés *Alâtyeh*, qu'il n'en est pas un en Égypte, en Syrie et dans toute l'Arabie qui possède les premières notions de la théorie

[1] *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, dans la Description de l'Égypte, t. XIV, p. 184.

de son art. Leur savoir se borne à quelques chansons qu'ils ont apprises de routine, et au jeu fort imparfait de quelques instrumens; lorsqu'ils chantent, on ne peut distinguer ni la tonalité ni la modulation sous les broderies extravagantes dont ils surchargent leurs mélodies; eux-mêmes sont incapables de répondre aux questions qu'on leur fait à cet égard.

Au reste, il serait difficile qu'ils apprissent les airs qu'ils chantent, et qu'ils jouassent autrement que par routine; car il n'y a, et il paraît n'y avoir jamais eu de notation musicale chez les Arabes. Cette absence de notation n'est pas une des singularités les moins remarquables de la musique de ce peuple. Parmi les traités manuscrits que les anciens théoriciens nous ont laissés, on n'en trouve aucune trace, et tous les musiciens qui furent interrogés sur ce sujet, au Caire, par M. Villoteau, lui dirent qu'ils ne connaissaient rien de semblable. Ils ne comprenaient pas même qu'il fût possible de représenter des sons par des signes. Le premier qui vit le musicien français noter un air qu'il avait chanté, et qui acquit la conviction que l'air était réellement écrit de manière à pouvoir être exécuté par quelqu'un qui ne l'aurait point entendu, celui-là, dis-je, s'écria à plusieurs reprises : *quelle merveille! quelle merveille!* Il parla de ce miracle à ses confrères, qui voulurent s'assurer du fait : lorsqu'ils ne purent en douter, la conclusion, digne d'un peuple ignorant et superstitieux, fut qu'on ne pouvait arriver à un semblable résultat par des moyens naturels, et qu'il y entrait de la magie.

Les instrumens de musique dont se servent aujourd'hui les Arabes, bien qu'ils soient d'une construction grossière et négligée, décèlent dans les principes d'après lesquels ils ont été établis, un certain avancement de l'art. L'*eoud*, et diverses variétés des instrumens à manche et à cordes pincées, tirent leur origine de l'Égypte et de l'Arabie. Les cordes métalliques dont ces instrumens sont montés, et la plume qui sert à les pincer appartiennent aussi aux Égyptiens et aux Arabes. Transportés en Europe par les Sarrasins, ces instrumens sont devenus l'origine de tous ceux du même genre dont les musiciens ont fait usage en Espagne, en France et en Italie. Ainsi l'*eoud* est devenu le *luth*, qui à son tour s'est diversifié dans l'*archiluth*, le *théorbe* et la *mandore*; le *kissar* a donné naissance à la *guitare*, et les *tanbours* nous ont donné la *mandoline* et le *colascione* des Napolitains : l'application qu'on fit de la mécanique au système de cordes pincées de ces instrumens, vers la fin du treizième siècle, nous a donné le *clavecin* et l'*épinette*. Le *qanon*, dont la caisse sonore est un triangle tronqué au sommet, est un instrument monté d'un grand

CHANSON ARABE,

Mode Chay.

(Bis)

Chaga ny Chaga ny ya fong ya foug
a la ech che goun ya a'yn ya a'yn ya
a'y-ny a'-la ech cheguma'-la ech-che-goun ya
ma - ye fo dah eyghodaun Ouast-el-ha-byb ma-ta y-
koun Le-tet-myn ga-lak eg- -ge-foun.

AUTRE CHANSON ARABE.

Mode Naoua.

(Ter)

Mahbouby la-bus bour ney-tah Ou dekke-
thou oq-dah ou chneyt-tah Taleb-tou
ouas-thou qul ly-sbey tah Ma-hlu ka-
la -nhou bi-t-ta-lya-ny ya salam
min a'-you-nhou A'youn ghou:e-lan! Ya salam
ya sa-lâm maba nam.

L'excessif emploi des ornements du Chant, et la division de l'échelle par des tiers de tons représentés par x et donnent à cette chanson le caractère de la musique arabe dans toute sa pureté.


CHANT RELIGIEUX DE L'ABYSSINIE.
Mode Araray.
5 Mouvement modéré
Gue - on - - - - - - - - - - - - e Fi - - - so ne
fela-qué sa may zeyfel - - - - - hé oué - - - - -
- - - - - ton ba-di va Meudrite-mel - - - - le Oue - - - u te
mel - - - le sa - a - la - ni
CHANT ARMÉNIEN
du deuxième ton.
5 bis Mouvement leger
Or - - - - - - - - - je néer-toukhaz der - - - - -
- - - - - zzi pa - rokh - - - - e pa - ra -
vo - ereal
CHANT DES ÉGLISES GRECQUES DE L'ORIENT.
Deuxième Ton.
6.
Psi - - - - - - - - - - phis - ton : Ly - gis - - -
- - - - - ma ho ma - - - - - - - - - - - - - - - -
- - lo - - gon : an - - - - - ti ke nô - - -
- - ma : xeron : Kla - - - - - - - - - - - - - - sma.

nombre de cordes dont plusieurs sont accordées à l'unisson pour chaque note; on les fait résonner en les frappant avec deux baguettes légères et flexibles, terminées à l'une des extrémités par une espèce de tête arrondie. C'est cet instrument qui, ayant été introduit en Europe par les Croisés, a pris le nom de *tympanon*. Long-temps après, on en fit le *claricorde* en y appliquant la mécanique. Tout porte à croire aussi que le *zamr* des Arabes, aux sons rauques et criards, est devenu le hautbois européen, après qu'on l'eut transporté chez nous de la Syrie ou de l'Égypte. Il est bien singulier que toutes ces origines aient échappé aux investigations des nombreux historiens de la musique.

Si nous avons beaucoup emprunté à l'Orient pour le goût des ornemens de la mélodie et pour les instrumens de musique, par compensation, nous lui avons fait connaître le système des instrumens à archet; car l'archet est originaire de l'Occident. Après avoir passé de l'Italie dans la Grèce, la viole a été transportée dans l'Asie mineure, puis dans la Perse et dans l'Arabie. Elle y est devenue la *kemangeh roumy*, dont on a fait ensuite diverses variétés, en leur donnant un caractère oriental. Le *rebâb*, imitation grossière du même système, a été long-temps après rapporté en Europe par les Croisés, y a pris le nom de *rubebbe*, et enfin est devenu le violon rustique appelé *rebec*, après avoir subi diverses modifications dans sa forme, la matière dont il était composé, et le nombre de cordes dont il était monté.

Je crois ne pouvoir mieux faire, pour compléter les notions que j'ai données du caractère général de la musique de l'Orient, que de renvoyer aux exemples de quelques morceaux de cette musique, placés à la suite de ce résumé de l'histoire de l'art. On les trouvera sous les nos 3, 4, 5, 6.

La nécessité de faire comprendre les différences du système de tonalité de ces morceaux et de celui de la musique européenne, a fait employer dans leur notation des demi dièses et des demi bémols pour certaines notes. Ces signes ne donneront sans doute qu'une idée fort imparfaite de l'intonation des notes; mais il en eût été de même, quels qu'eussent été les signes dont on se fût servi. Quoi qu'on fasse, il n'y a que l'exemple chanté qui puisse donner, à une intelligence musicale de l'Europe, une idée exacte d'une musique basée sur l'échelle musicale divisée par tiers de ton.

f.

ANTIQUITÉ. — CONTINUATION.

MUSIQUE DES GRECS ET DES ROMAINS.

Qu'nn peuple sensible, doué d'une vive imagination, ait aimé la musique et qu'il l'ait cultivée avec succès, c'est ce qui ne peut être mis en donte, surtout si des monumens de poésie, d'éloquence, d'archifectnre et de sculpture, nous révèlent l'excellence de l'organisation physique et morale de ce penple. Les écrivains de l'antiquité ne nous eussent-ils point transmis des récits emphatiques des merveilles opérées par la musique des Grecs, nous serions donc portés à croire que les Grecs ont été fort habiles dans cet art.

Malheureusement, il ne nous est rien parvenu de cette musique qui opérait tant de miracles ; ou plutôt, le peu que nous en avons ne nous semble pas justifier les éloges qu'on lui a donnés. D'ailleurs, si les antiquités de l'Égypte nous font connaître l'existence en ce pays d'un système instrumental étendu, riche et varié, les monumens de la Grèce ne nous présentent que de pauvres lyres à six ou sept cordes, sans manche ni touches pour en varier les intonations, ou des flûtes si imparfaites qu'il en fallait changer pour passer d'un ton à un autre. Point de luth, de guitare, ni rieu de semblable; point d'instrumens à archet, point d'instrumens polycordes tels que les harpes et le psaltérion. Quelqnes auteurs grecs des temps de décadence font, il est vrai, mention d'instrumens de ce genre, et parlent de la lyre de Phénicie, du *symicon*, qui avait trente-cinq cordes, et de l'*épigone*, qui en avait quarante; mais après les conquêtes d'Alexandre, il s'introduisit dans la Grèce des instrumens de l'Orient, qui y furent toujours si peu connus, d'un usage si rare et si mal approprié au système musical du pays, que la plupart des auteurs qui en ont parlé se contredisent et paraissent n'en avoir eu que des notions très vagues [1].

[1] Aristoxène, cité par Athénée (*Deipnosoph.*, lib. 4), a dit qne le *phœnix*, le *pectis*, les *magadis*, les *sambuques*, les *trigones*, le *clepsiambe*, le *kindapse* et l'*ennéacorde* étaient des instrumens étrangers. Αριστόξενος δὲ ἔκφυλα ὄργανα καλεῖ φοίνικας, καὶ πηκτίδας, καὶ μαγαδίδας, σαμβύκας τε, καὶ τρίγωνα, καὶ κλεψιάμβους, καὶ σκινδαψούς, καὶ τὸ ἐννεαχορδον καλούμενον.

Au temps où Pollux écrivait à Athènes son *Onomastique*, on ne connaissait guère ces instrumens que de nom dans cette ville; le grammairien indique leur origine orientale. (Lib. 4, cap. 9).

Il est vrai qne Platon dit, dans le troisième livre de sa Répnblique : « Nous n'aurons « pas besoin d'instrumens à beaucoup de cordes, ni de ceux qni sont propres à tous les « modes, pour nos vers et nos chants. — Non, dit-il, cela me paraît ainsi. — Donc

D'autre part, à l'exception de quelques passages obscurs de philosophes ou de poètes qui ont donné la torture aux commentateurs, rien n'indique l'existence de l'harmonie chez les Grecs dans les traités de musique qui nous restent d'eux.

De ces faits, qui semblent être en contradiction avec les prodiges attribués aux effets de la musique des Grecs, avec ce que nous savons de la sensibilité artistique de ce peuple, et surtout avec la perfection qu'il avait portée dans d'autres arts, sont résultées de vives discussions entre des musiciens modernes qui ne comprenaient de la musique que ce que leur éducation leur en avait appris, et des érudits qui entendaient moins encore la question, mais qui avaient pour eux des autorités respectables. Chacun raisonnait dans l'hypothèse que la musique ne peut avoir qu'un objet, qu'un principe, qu'une forme, et personne ne s'avisait que les modes d'action de cet art sur l'espèce humaine sont en nombre infini. Certes, la musique a exercé une grande puissance sur les Grecs aux beaux jours de la gloire d'Athènes ! Mais quel était son principe? comment agissait-elle? et quelles étaient les dispositions des hommes qui se passionnaient pour ses effets? Personne n'a songé à rien de tout cela ; en sorte qu'après avoir lu toutes les dissertations qu'on a écrites sur la musique des Grecs (elles sont en grand nombre), on en est encore à se demander ce qu'elle était en réalité. J'espère dissiper quelques doutes à cet égard, en procédant d'autre manière qu'on n'a fait jusqu'à ce jour. Avant de passer à l'examen du système musical des Grecs, je crois nécessaire de citer quelques exemples de ce qu'on a appelé *les prodiges de la musique* de ce peuple de l'antiquité, et de dire quelque chose de l'opinion qu'il avait de la destination de cet art.

Je ne mettrai pas au nombre des prodiges opérés par la musique les murs de Troie élevés aux accens de la lyre d'Amphion, ni les animaux féroces adoucis par les chants d'Orphée : de telles fictions prouvent seulement le goût passionné des Grecs pour la musique, et l'idée qu'ils avaient de sa puissance. Ce que j'ai à rapporter appartient aux temps historiques, et les faits

« nous n'aurons que faire de ceux qui fabriquent les trigones, les pectis et les instru-
« mens à beaucoup de cordes ». Mais ce passage ne prouve pas que ces instrumens fussent employés de son temps; il démontre plutôt qu'ils n'étaient pas utiles dans le système de la musique grecque. Remarquons, au reste, que οὐκ ἄρα est dans le passage de Platon un mode interrogatif qu'aucun traducteur n'a rendu, et qu'il faudrait dire : *N'aurons-nous pas besoin, etc.*

ont pour garans les écrivains les plus graves et les plus célèbres de la Grèce.

Une sédition violente éclate à Lacédémone; Terpandre, le plus renommé des citharèdes de son temps, se jette dans la place publique, et par ses chants, parvient à calmer le peuple. De nos jours, ce n'est point ainsi qu'on dissipe les émeutes.

Les Athéniens, fatigués de la guerre qu'ils faisaient depuis long-temps aux habitans de Mégare pour la possession de Salamine, firent une loi qui défendait, sous peine de la vie, de proposer jamais la conquête de cette île. Solon, qui n'approuvait pas la résolution qu'on avait prise à cet égard, feignit d'avoir perdu la raison, et, dans une assemblée du peuple, il prit la place du crieur public et se mit à chanter une élégie de cent vers, où il exhortait ses compatriotes à ne point renoncer à une conquête qui leur avait déjà coûté de grands sacrifices. Ses accens émurent l'assemblée au point que la loi fut immédiatement rapportée, et que les Athéniens, sous la conduite de Solon, triomphèrent de leurs ennemis et s'emparèrent de Salamine qui, depuis lors, resta sous leur domination. Cette histoire a pour garans Pausanias[1], Diogène-Laërce, Polyen[2] et quelques autres.

Un jeune homme, échauffé par le vin et furieux de ce qu'une femme qu'il aimait lui préférait un rival, excité d'ailleurs par les sons d'une flûte dont on jouait dans le mode phrygien, voulait mettre le feu à la maison de sa maîtresse; Pythagore, que le hasard avait amené près du lieu de cette scène, ordonna à la femme qui jouait de la flûte de passer au mode dorien et de jouer dans le rhythme spondaïque, rhythme doux et harmonieux; l'effet de ce changement fut subit, et la colère du jaloux fut à l'instant calmée[3]. Galien cite une histoire à peu près semblable. Des jeunes gens ivres et rendus furieux par une joueuse de flûte qui les excitait par un air du mode phrygien, se portaient à toutes sortes d'excès; le musicien Damon les rendit à la raison en faisant changer de mode[4].

On connait l'anecdote citée par Plutarque[5] sur le musicien Antigenide qui, dans un repas, sut si bien exciter l'ardeur belliqueuse d'Alexandre, que ce

[1] Lib. 1, sect. 46, de Attic, c. 40.
[2] Strat., lib. 1, c. 20.
[3] Boet. de Mus.
[4] De Placit. Hipp. et Plat., lib. 6, c. 6.
[5] De fort. Alexand. 2, p. 596, édit. Steph.

guerrier se jeta sur ses armes; il se disposait à charger les convives lorsque l'artiste le calma par un autre genre de musique.

Rien, ce me semble, ne peut mieux faire comprendre la haute opinion des Grecs en faveur de la puissance de la musique, qu'un passage de Polybe relatif à la destruction de la ville de Cynaïthe par les Étoliens, pour les punir de leur férocité. Assurément, il n'est rien de moins poétique que le génie de cet historien, et personne ne sera tenté de l'accuser d'avoir voulu donner un intérêt romanesque aux événemens qu'il rapporte. Écrivain grave et sévère, il dit avec simplicité ce qu'il sait et des événemens et des causes qui les ont fait naître. Je crois devoir donner ici la traduction du passage dont il s'agit :

« Si nous considérons l'estime dont les Arcadiens jouissent parmi les Grecs, « non seulement par la douceur de leurs mœurs, leurs inclinations bienfai- « santes, et leur humanité pour les étrangers, mais encore pour leur piété « envers les Dieux, il ne sera peut-être pas inutile d'examiner en peu de « mots, à propos de la férocité des Cynaïthiens, comment il est possible, « qu'étant incontestablement Arcadiens d'origine, ils se soient rendus si « différens des autres Grecs de ce temps-là, par leur cruauté et par leurs « crimes. Je crois que c'est pour avoir été les seuls, parmi les Arcadiens, qui « se sont écartés des louables institutions de leurs ancêtres, fondées sur la « nécessité de la musique pour tous ceux qui habitent l'Arcadie.

« L'étude de la musique est utile à tout le monde : aux Arcadiens elle est « impérieusement nécessaire. Car on ne doit point adopter l'opinion d'Éphore « qui, au commencement de ses écrits, avance cette assertion indigne de lui, « *que la musique ne s'est introduite parmi les hommes que pour les tromper,* « *et pour les séduire par une sorte de magie.* Il ne faut pas non plus se persua- « der que ce soit sans raison que les anciens peuples de Crète et de Lacédé- « mone ont préféré l'usage de la musique rhythmique de la flûte à celui de la « trompette, ni que les Arcadiens, bien que très austères dans leurs mœurs, « ont donné, lors de la fondation de leur république, une si grande impor- « tance à la musique, que non seulement ils enseignent cet art aux enfans, « mais qu'ils contraignent même les jeunes gens de s'y appliquer jusqu'à l'âge « de trente ans [1].

Plus loin, Polybe dit encore : « Nous avons rapporté toutes ces choses, « prèmièrement afin qu'aucune ville ne s'avise de blâmer les coutumes des

[1] Polyb. Hist. Lib. 4.

« Arcadiens, on qne quelqu'un des peuples de l'Arcadie, sur la fausse opi-
« nion que la musique n'est parmi enx qn'nn amusement frivole, ne vienne
« à négliger cette partie de leurs iustitutions. En second lien, pour engager
« les Cynaïthieus à donner la préférence à la mnsique, si jamais les Dieux
« lenr iuspireut le désir de s'appliquer aux arts qui rendent les penples
« meillenrs; car c'est le seul moyen qu'ils aient pour se dépouiller de lcur
« ancienue férocité[1]. »

Les antagonistes des érudits, par prévention on par ignorance de la musique des Grecs, ont tronvé plus facile de nier les faits qui viennent d'être rapportés qne d'en expliqner le sens à leurs adversaires : mais nier n'est pas répondre. C'était aux Grecs que s'adressaient les écrivains de qui nous tenons ces anecdotes; aux Grecs qui pouvaient juger par eux-mêmes de la puissance des effets de leur musique, et conséquemment à qui l'on n'aurait pu en imposer. Il me semble qne cette seule observation est de natnre à dissiper tons les doutes à cet égard, et que la réalité des effets obtenus par les artistes de la Grèce ne saurait être attaquée par de solides argumens. Au lieu d'entrer dans une oiseuse coutestation, cherchons donc en quoi consistait nn art évidemment très différent de celui qui est à notre usage, et dont la puissance sur les masses était peut-être moins limitée.

De telles recherches, il est vrai, sont entourées de difficnltés fort épineuses; au premier aspect on serait tenté de les croire insurmoutables; mais, pour en triompher, il suffit d'en poser les diverses questions avec clarté, et de faire voir que les erreurs de tous ceux qui les ont agitées sont vennes de ce qu'ils n'ont pas eu ce soin.

Et d'abord, je ferai remarquer que, par nn hasard fâcheux, aucun des traités de musique écrits par des artistes grecs n'est parvenu jusqu'à nons. Nons ne possédons rien, on du moins presque rien de relatif à la pratiqne de cet art; les ouvrages que nous avons sont théoriques ou plutôt dogmatiques : ils sont dus à des philosophes, des grammairiens ou des mathématiciens, par un seul à nn musicien de profession; ce qui est sans doute un obstacle considérable à ce que nous acquérions une connaissance positive de la musique grecque. Les hommes de génie qui ont inventé ou perfectionné les diverses parties de la musique grecque n'ont point écrit sur cet art, et paraissent même avoir livré souvent leurs compositions aux traditions populaires au

[1] Polyb. Hist. Lib. 4.

lien de les écrire. Toute poésie était chantée par ces musiciens : or, le chant qu'ils y appliquaient était de deux espèces; l'une, traditionnelle, se composait d'airs appelés *nômes*, qui appartenaient chacun à une circonstance ou à une cérémonie quelconque, et qui étaient devenus populaires : l'autre, souvent improvisée, n'était guère qu'une déclamation très accentuée et rhythmée qui servait aux poètes pour la récitation de leurs odes, de leurs dithyrambes et de leurs poèmes. S'il était nécessaire que je prouvasse mon opinion à l'égard de cette dernière espèce de chant qui était l'objet des concours dans les jeux publics, je le ferais en disant que parmi les nombreux manuscrits qui nous ont transmis les hymnes connues sous le nom d'Orphée, celles de Callimaque, les odes d'Anacréon, et toutes les poésies lyriques de Pindare, il ne s'en est pas trouvé un seul qui portât les moindres traces de la notation musicale de Grecs. Trois misérables fragmens, l'un d'une hymne à Calliope, par un poète nommé *Denis;* le second, d'une hymne à Apollon, dont l'auteur est inconnu; le dernier, d'une hymne à Némésis, par Mésadomès, poète qui vivait dans les temps de décadence, sous l'empereur Justinien, sont tout ce qui nous reste du chant authentique de la musique grecque.

A l'égard des traités de pratique qui auraient pu nous fournir des exemples de cette musique, j'ai dit tout à l'heure qu'ils sont perdus pour nous : peut-être ne serions-nous guère plus instruits si les livres d'Aristoclès et d'Héraclide du Pont sur les principes de la musique, ceux d'Aristias et de Hieronyme sur la cithare et les citharèdes, ceux d'Euphranor et d'Architas sur les flûtes, et enfin celui d'Éphippe sur l'art d'accorder ces instrumens ne se fussent pas perdus; car il y a lieu de croire que ces ouvrages contenaient plus de considérations de théorie que d'exemples de pratique, bien qu'ils eussent été écrits par des artistes. Les Grecs n'enseignaient pas les arts comme nous le faisons : ils chantaient, jouaient de la flûte ou de la cithare devant leurs élèves, puis ils leur faisaient imiter ce qu'ils venaient de faire. Quand ces élèves étaient devenus habiles, on leur enseignait la notation et les principes théoriques de leur art. Un passage du dialogue de Plutarque sur la musique ne laisse aucun doute à cet égard [1]. J'ai lu quelque

[1] Voici ce passage (je cite la traduction de Burette) : « Il faut observer, outre cela, « que l'habileté en musique ne suffit pas pour en bien juger, car il n'est pas possible « qu'on devienne parfait musicien et excellent juge, par l'assemblage de toutes les con- « naissances qui font partie de la musique. De ce nombre sont la pratique des instrumens « et celle du chant; l'exercice, qui donne la finesse du sentiment, je veux dire cette

part que les Grecs n'avaient aucune idée de ce que nous appelons *les principes du dessin* : un peintre présentait à son élève des couleurs, des pinceaux, et lui mettait sous les yeux un vase, une fleur, un enfant; dès la première leçon, il fallait imiter ce qu'on voyait sous le rapport de la forme et de la couleur. Un sculpteur en usait de même. C'est peut-être à cette habitude de voir la nature et d'en chercher l'imitation dès les premiers essais, qu'il faut attribuer cette douce mollesse, cet abandon qu'on remarque dans les statues des anciens, et qui est si rare parmi les ouvrages de nos sculpteurs.

Nul doute que ce ne soit à l'enseignement par la méthode pratique et traditionnelle en usage parmi les Grecs, que nous devons attribuer le silence gardé par leurs écrivains sur les parties de la musique que nous considérons comme les plus importantes, au moins sous le rapport des effets de l'art. Dans leurs ouvrages, tout est spéculatif ou historique. Ce que nous y apprenons de plus utile est relatif à la construction de l'échelle des sons, au système de tonalité et à la notation. Mais avant d'entrer dans quelques détails concernant ces auteurs et leurs écrits, il est bon que je dise quelque chose de l'histoire sommaire de l'art.

J'ai dit que tous les peuples anciens donnent à la musique une origine céleste, et que chacun d'eux a fait honneur de son invention à ses dieux. Les Grecs, avec leur sensuelle théogenie, ne pouvaient manquer de faire intervenir l'Olympe dans la création d'un art qui faisait leurs délices, et même de donner à ses divinités les petites passions des artistes. Minerve invente la flûte simple; elle en joue devant Junon et Vénus, qui se moquent des efforts qu'elle fait pour souffler dans cet instrument. Piquée de ces railleries,

« expérience ou cet usage qui conduit à l'intelligence de la belle modulation et du « rhythme; par dessus tout cela, la science rhythmique et l'harmonique; la théorie « concernant le jeu des instrumens, la diction et les autres parties de la musique, s'il y « en a quelques unes de plus. »

Burette a fait des remarques très sensées sur ce passage, et nous apprend que de son temps les maîtres de musique français suivaient la méthode des Grecs, qui consistait à enseigner de routine (ἐμπειρία) à jouer de quelque instrument que ce fût, en mettant aux élèves les doigts sur les cordes, sur les trous ou sur les touches qui devaient rendre les sons de chaque note, ce qui s'appelait *montrer à jouer des instrumens à la main*; puis on apprenait à lire la musique en jouant des mêmes instrumens; ce complément de l'éducation musicale s'appelait *jouer par tablature*. Le maître arrivait à ce dernier résultat en jouant avec son élève, et en l'obligeant à l'imiter note pour note, ou, comme disaient les Grecs, *corde pour corde* (πρόχορδα). Voyez la note 245 de Burette sur le dialogue de Plutarque.

la déesse se regarde dans le cristal d'une fontaine pendant qu'elle embouche sa flûte ; elle y remarque la bouffissure de ses joues, et, de dépit, jette loin d'elle l'instrument qui trouble la régularité des traits de son visage. Le dieu des jardins, Pan, est à la poursuite de Syringe, qui se soustrait par la fuite à ses entreprises amoureuses. La nymphe arrive sur les bords du fleuve Ladon ; arrêtée dans sa course, elle implore le secours des Naïades qui la changent en roseaux. Pan, au désespoir, coupe ces roseaux d'inégales longueurs, et en fait la flûte connue sous son nom, ou sous celui de sa maîtresse. Ainsi que dans la fable égyptienne, le Mercure grec invente la lyre à trois cordes ; il la donne à Apollon qui la perfectionne et qui s'en sert pour accompagner sa voix divine. Les mêmes fables nous montrent Apollon vain de son savoir en musique comme aurait pu l'être un simple mortel, et rempli d'un amour propre irritable qui lui fit faire un acte d'horrible cruauté. Hyagnis, poète-musicien qui, suivant la chronique de Paros, vivait à Célènes, ville de Phrygie, 1506 ans avant l'ère chrétienne [1], avait inventé le mode phrygien, la flûte propre à jouer dans ce mode, et avait composé des nomes ou airs sacrés en l'honneur de la mère des dieux. Plutarque [2] dit que Hyagnis fut le plus ancien joueur de flûte ; d'autres auteurs prétendent que ce fut son fils Marsyas [3] qui, le premier, joua de cet instrument, et qu'ayant trouvé la flûte de Minerve, il apprit à s'en servir avec une habileté qui fut la cause de sa mort. Ayant rencontré Apollon à Nyse, séjour de Bacchus, il osa le défier à un concours de la flûte contre la lyre ; vaincu par le dieu, celui-ci le fit écorcher vif. Hérodote dit que, de son temps, on voyait encore dans un temple la peau du pauvre Marsyas : de tout temps les peuples ont aimé les reliques et n'en ont pas manqué.

Si nous sortons des fictions de la fable, nous trouvons qu'Olympe fut le premier musicien qui enseigna aux Grecs à jouer des instrumens à cordes. Il était de Mysie, et paraît avoir donné son nom à la montagne célèbre de ce pays. Non moins habile sur la flûte que sur la lyre, il avait appris de Marsyas à jouer de cet instrument. Aristote et Platon ont fait de pompeux éloges de ce musicien ; le philosophe de Stagyre assure que, de l'aveu de tout le monde, les airs d'Olympe excitaient dans l'ame des mouvemens d'enthousiasme. Ces

[1] Epoch. 10, Marm. Oxon, p. 160.

[2] Plut. *in Dial. de mus.* Voyez la note 32 de Burette, sur le passage de Plutarque relatif à Hyagnis.

[3] Quelques écrivains de l'antiquité font de Marsyas un fils d'Æagre, roi de Phrygie.

airs ou nomes avaient beaucoup de célébrité dans toutes les parties de la Grèce : les plus remarquables étaient ceux qu'on appelait *Polycéphale* et *Des chars* [1]. Olympe était poète distingné autant que musicien habile. Il avait écrit des élégies, des chants plaintifs, des cantiques funèbres; entre autres, une complainte sur la mort de Python, dans le mode lydien. Il paraît que la musique de flûte qu'il avait mise sur la poésie de ces morceaux prêtait quelque peu au ridicule, car Aristophane, qui a donné des éloges à Olympe, mais qui ne pouvait se résoudre à perdre l'occasion de faire une plaisanterie, fait dire à deux personnages d'une de ses comédies : *Lamentons-nous et pleurons comme deux flûtes qui jouent un air d'Olympe;* puis ils se mettent à prononcer ensemble un vers ïambe composé de la syllabe *μύ* répétée douze fois avec l'accent grave et circonflexe alternativement, ce qui forme un miaulement plaintif fort plaisant. Aristophane, dans ce passage, fait allusion au mode *lydien*, dont le caractère était plaintif, et dont Olympe le premier fit usage dans l'air élégiaque qu'il composa sur la mort de Python [2]. Olympe passe pour avoir été l'inventeur d'un des genres de la musique grecque, appelé *enharmonique*. Les deux autres genres, auxquels on avait donné les noms de *diatonique* et *chromatique*, existaient déjà.

Après Olympe, un des anciens artistes qui contribuèrent le plus aux progrès de la musique fut Thalétas qui, à la fois poète et musicien, inventa plusieurs rhythmes poétiques et musicaux. Il était contemporain de Lycurgue. Puis vint Archiloque, génie fécond, élevé, que ses contemporains estimèrent presque à l'égal d'Homère pour ses poésies, et qui ne se fit pas moins admirer par ses talens dans la musique. Archiloque vécut environ 700 ans avant

[1] Voyez sur ces noms les savantes notes de Burette, relatives au dialogue de Plutarque sur la musique.

[2] Il y a des opinions très diverses sur l'origine de ce mode dans lequel les Lydiens composaient leur musique. Plutarque, dans son dialogue sur la musique, et Étienne de Byzance nomment un certain Torrèbe, qui l'aurait appris des nymphes de la Lydie, longtemps avant la naissance d'Olympe. Dans des poésies sur les noces Niobé, qui ne nous sont point parvenues et qui sont citées par Plutarque, Pindare attribuait l'invention du mode Lydien à un musicien nommé *Anthippe*, et Pollux (lib. 4, c. 10) indique le même musicien comme l'inventeur de ce mode. Enfin, d'autres écrivains ont rendu l'invention du mode lydien bien moins ancienne, en considérant Mélanippe, poète musicien, comme le premier qui en fit usage. Ce Mélanippe, qui était né dans l'île de Mélos, l'une des Cyclades, vivait dans la soixante-cinquième Olympiade, c'est-à-dire environ sept cents ans après Olympe, qui était contemporain de la guerre de Troie.

l'ère chrétienne. Plutarque a fourni des renseignemens sur ses inventions poétiques et musicales. On lui doit principalement des méthodes pour accompagner sur les instrumens divers genres de poésies, entre autres les vers ïambiques qui étaient quelquefois déclamés pendant qu'on jouait de la flûte ou de la cithare, et quelquefois chantés. Archiloque fut aussi l'inventeur du passage d'un rhythme musical dans un autre, et d'un genre nouveau de modulation.

L'établissement de jeux publics où la Grèce entière était assemblée et dans lesquels les artistes venaient se disputer des prix de poésie, de flûte, de cithare et de chant, firent éclore une multitude de poètes et de musiciens : chacun d'eux se distingua par quelque invention, par quelque perfectionnement ajouté aux diverses parties de l'art. Ainsi, Minnerme, joueur de flûte et poète élégiaque, se fit remarquer par l'invention du vers pentamètre et par le rhythme musical de ce vers; Xénodame et Pratinas composèrent les plus célèbres hyporchèmes qu'on entendit dans la Grèce : c'étaient des airs de danse qui étaient à la fois chantés et joués par les instrumens; Philammon, Mésomède et Polymneste inventèrent des airs ou nomes qui étaient écoutés avec enthousiasme; Terpandre, qui effaça tous ses rivaux, obtint quatre fois aux jeux pythiques le prix du jeu de la cithare. Le premier, il arrangea des airs pour être joués sur cet instrument sans qu'on fût obligé de le joindre à la voix; mais il ne put hasarder cette nouveauté qu'après avoir ajouté deux ou trois cordes (le nombre n'est pas exactement connu) à celles dont l'instrument était monté auparavant. L'audace de son génie se manifesta, dans cette circonstance, par deux vers qui nous ont été conservés par Euclide et par Strabon : *Pour moi* (dit-il), *prenant désormais en aversion un chant qui ne roule que sur quatre sons, je chanterai de nouveaux hymnes sur la lyre à sept cordes.* Les éphores le punirent à Lacédémone de l'enthousiasme de la Grèce pour cette innovation, car ils le condamnèrent à l'amende pour avoir voulu changer l'ancienne musique, et le privèrent de sa lyre qui fut pendue à un clou. La sévérité des magistrats spartiates n'empêcha point que l'invention de Terpandre se répandît; Cépion, son élève, la propagea, et la lyre à sept cordes fut bientôt d'un usage général. Terpandre était de Lesbos; beaucoup de Lesbiens se distinguèrent après lui comme cytharèdes aux jeux publics; le dernier de ces Lesbiens fut Periclète.

Après Terpandre, le plus célèbre musicien-poète de la Grèce fut Lasus d'Hermione, qui vivait environ quatre cent soixante-dix ans avant l'ère

chrétienne. Il fut, dit-on, l'inventeur de la poésie et de la musique dithyrambique, qui était accompagnée sur la flûte, dans le mode phrygien : quelques auteurs attribuent cette invention à un certain *Arion de Mithymne*. La plupart des grands musiciens de la Grèce étaient poètes, et les progrès de la musique étaient presque toujours liés à ceux de la poésie. Cette union intime de la poésie et de la musique chez les Grecs, au temps le plus beau de leur gloire dans la culture des arts, et lorsque ces arts n'avaient pas encore reçu l'empreinte du goût oriental, se fait aussi remarquer dans les travaux de Timothée de Milet. Ce musicien-poète, qui vivait environ trois cents ans après Terpandre, voulut, comme lui, faire produire des modulations plus variées au chant de la poésie en portant jusqu'à onze le nombre des cordes de la cythare : depuis Terpandre, ce nombre était fixé à sept. Audacieux comme l'avait été le citharède de Lesbos, Timothée devait éprouver le même sort que lui : lorsqu'il parut avec sa lyre nouvelle devant les éphores de Lacédémone, ces terribles magistrats le blâmèrent publiquement, et, par un décret que Boèce nous a transmis dans le dur et guttural dialecte de la Laconie, ils le condamnèrent à supprimer les quatre cordes qu'il avait ajoutées à l'ancienne cithare. Au temps de Pausanias on voyait encore à Sparte un édifice nommé *skias*, à la voûte duquel la lyre de Timothée avait été suspendue. Dans le décret qui condamnait ce musicien-poète, il est dit qu'à l'ancienne musique du genre diatonique, il en avait substitué une remplie de modulations dans le genre chromatique, et que dans le chant de son poème sur l'accouchement de Sémèle, il avait imité, d'une manière indécente, les cris d'une femme en proie aux douleurs do l'enfantement.

Les innovations de Timothée appartiennent à une époque où les relations de la Grèce avec l'Orient devinrent plus fréquentes. Alors commença une altération sensible du caractère original de la musique des Grecs. Timothée préludait à cette altération par un système de chant plus modulé, par une étendue plus grande de l'échelle des sons de la lyre; mais ce fut surtout Phrynis, l'un des plus habiles citharèdes de l'antiquité, qui rendit sensible le changement introduit dans la musique grecque. Phrynis fut aussi un de ces Lesbiens qui se distinguèrent aux concours des jeux publics : il était de Mitylène, capitale de l'île de Lesbos. Émule de Timothée, il ne put être vaincu que par lui. Celui-ci nous a transmis le souvenir de sa victoire par deux vers conservés par Plutarque : c'est à lui-même qu'étaient adressés ces vers où il dit : « Que tu étais heureux, Timothée, lorsque tu entendais le

« héraut publier à haute voix : *Timothée de Milet a vaincu le fils de Cabon* [1],
« *ce joueur de cithare dans le goût ionien* [2]. »

Ces vers qui n'ont, au premier abord, qu'un intérêt médiocre, nous fournissent pourtant une indication de haute importance, en nous apprenant que Phrynis était un joueur de cithare *dans le goût ionien*. La position d'une partie des îles de l'Ionie avait fait naître entre elles et l'Orient des communications fréquentes, et y avait fait pénétrer le goût des ornemens multipliés qui distingue toute musique orientale, ainsi que les divisions de l'échelle musicale par des intervalles très petits. De là vient que tous les écrivains de l'ancienne Grèce parlent toujours de la musique ionienne comme d'une musique efféminée et chargée de fredons. Les érudits qui ont traduit ou commenté ces auteurs dans les temps modernes n'ont rien compris à tout cela, parce qu'ils ne connaissaient point la musique orientale. Avec ce que nous savons de cette musique, il n'y a plus rien d'obscur dans les passages des auteurs grecs qui concernent Phrynis et Timothée. Voici quelques-uns de ces passages :

Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, fait ainsi parler la Justice sur l'éducation des jeunes gens : « Ils allaient ensemble chez le joueur de « cithare..., où ils apprenaient à chanter l'hymne de la redoutable Pallas, « ou quelque autre cantique, entonnant les sons conformément à l'harmonie « (l'arrangement des sons) qu'ils tenaient de leurs ancêtres. Si quelqu'un « d'entre eux s'avisait de chanter d'une manière bouffonne, ou de mêler « dans son chant quelque inflexion de voix semblable à celles qui règnent « aujourd'hui dans les airs de Phrynis, on le châtiait sévèrement [3]. »

Plutarque nous a conservé des vers d'une comédie de Phérécrate, où il fait parler la Musique en ces termes : « Mais, Phrynis, par l'abus de je ne sais « quels roulemens qui lui sont particuliers, et voulant trouver dans le nombre « de sept cordes douze harmonies différentes, m'a totalement corrompue [4]. » Plus loin, la Musique ajoute : « Mais il fallait un Timothée, ma chère, pour « me mettre au tombeau, après m'avoir honteusement déchirée. — Quel est « donc ce Timothée? — C'est ce roux, ce Milésien qui, par mille outrages

[1] *Cabon* était le nom du père de Phrynis.

[2] Μακάριος ἦτα, τιμότεε, ὅτε κάρυξ εἶπε
Νικᾷ τιμότεος ὁ μιλήσιος τὸν Κάβωνος, τὸν ἰωνοκάμπταν.

[3] Voyez la note 38 de Burette sur le dialogue de Plutarque relatif à la musique.

[4] *Ibid*. Note 206.

« nouveaux, et surtout par ses fredons extravagans, a surpassé tous ceux « dont je me plains. »

Phrynis et Timothée furent donc les premiers musiciens-poètes qui altérèrent le caractère de l'ancienne musique grecque, et qui commencèrent à y introduire des ornemens étrangers qu'ils avaient pris dans la musique de l'Orient. Cette transformation de l'art eut lieu environ quatre cent cinquante ans avant l'ère chrétienne. S'il pouvait y avoir quelque doute à l'égard de l'origine orientale de ces ornemens, il me semble qu'ils seraient dissipés par un passage d'Aristophane, cité par Plutarque et tiré d'une comédie qui n'est pas venue jusqu'à nous. Dans ce fragment, où il s'agit d'un musicien nommé *Philoxène,* la Musique s'exprime ainsi : « C'est lui qui, me rendant plus lâche, « plus molle et plus flexible qu'un chou, m'a entièrement remplie de fredons « discordans, trop aigus, et qui n'ont rien que de profane et de licencieux. » Aristophane exprime le genre des ornemens, des *fredons* introduits dans la musique par le mot *niglaros* [1], mot grec qui, suivant le lexique d'Hésychius, signifie *des ornemens superflus dans le jeu des instrumens* [2]. Or, dans le lexique onomastique de Pollux [3], on voit que *niglaros* était une petite flûte égyptienne. Il me semble que l'analogie est ici frappante, et qu'elle fait voir jusqu'à l'évidence que les ornemens dont se surchargea la musique grecque, au temps de Timothée, de Phrynis et de Philoxène, avaient été empruntés à la musique des peuples de l'Orient, et particulièrement aux Égyptiens, chez qui beaucoup de philosophes, de poètes et d'artistes grecs avaient voyagé. Avec ces ornemens s'introduisirent les instrumens polycordes, indispensables pour l'exécution d'un genre de musique qui embrassait une échelle de sons beaucoup plus étendue que celle pour laquelle l'ancienne lyre des Grecs avait été faite.

[1] Voici le texte grec :

Ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τε δυσσίους
Καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην
Κάμπτων με κατεμέστωσε.

[2] Νίγλαροι, τερετίσματα, περίεργα κρούματα.

[3] Lib. 4, c. 10, sect. 81.

Il serait difficile de décider aujourd'hui si cette flûte appelée *niglaros* par Pollux est celle qui a été appelée *ginglaros* par d'autres auteurs, et qui était certainement une flûte égyptienne. Sebert, dans son édition de Pollux (Francfort, 1608), a substitué *ginglaros* à *niglaros*, et il a été imité par d'autres éditeurs ; mais les manuscrits et l'édition d'Amsterdam ont *niglaros*.

Après les conquêtes d'Alexandre et l'établissement de ses successeurs en Égypte, le caractère primitif de la musique des Grecs se perdit chaque jour davantage, et celui de la musique orientale devint de plus en plus dominant. Tels ont été les progrès de cette révolution de l'art, qu'au huitième siècle, ces ornemens avaient passé dans le chant de l'église, que saint Jean de Damas, réformateur de ce chant, n'y trouva rien à changer sous ce rapport, et qu'il est encore aujourd'hui tel qu'il était alors. Les chants populaires de la Grèce sont aussi surchargés de ces ornemens, et ce n'est que par le caractère rhythmique de la poésie qu'on distingue des différences entre ces chants et ceux de la Perse et de l'Arabie.

Deux époques essentiellement différentes doivent donc être distinguées dans l'histoire de l'art musical des Grecs : l'une, qui s'étend depuis l'expédition des Argonautes jusqu'au milieu du cinquième siècle avant l'ère chrétienne, et qui renferme un espace d'environ huit cent cinquante ans, appartient à la musique simple et tire son origine de l'Occident; l'autre, qui commence vers l'année 1140 de l'ère attique, ou 4270 de la période julienne, et qui se développe jusqu'à nous, conduit par degré la musique primitive depuis la dégénération jusqu'à la transformation complete en musique du système oriental. C'est pour n'avoir pas fait cette distinction que les historiens de la musique n'ont pu concilier les contradictions apparentes qui se rencontrent chez les écrivains de l'antiquité, et qu'ils ont fait tant de dissertations à vide. Par l'exposé historique que je viens de faire, je crois n'avoir laissé de doutes ni sur l'existence de ces deux époques, ni sur les différences qui distinguent les deux systèmes de musique. Le second nous est connu : il me reste à faire voir ce qu'était exactement le premier. C'est à celui-ci qu'appartiennent les prodiges attribués à la musique des Grecs.

Alors que des multitudes d'inventeurs brillaient dans la Grèce et faisaient marcher de concert et les progrès de la musique et ceux de la poésie, on parait avoir peu réfléchi et encore moins écrit sur la théorie de l'art. Pythagore semble avoir été un des premiers qui tournèrent leurs pensées vers les spéculations de cette théorie. Dire en quoi consistèrent précisément ses travaux serait difficile, car il ne reste de ce grand homme que des traditions plus ou moins incertaines. Il n'a rien écrit, et les ouvrages qu'on a attribués aux premiers pythagoriciens, c'est-à-dire à ses disciples immédiats, sont depuis long temps considérés comme apocryphes. Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que Pythagore fût un de ces hommes rares qui nais-

sent pour éclairer leur siècle et lui imprimer une salutaire impulsion. Il avait beaucoup voyagé, et conséquemment beaucoup appris; rentré dans sa patrie, il funda l'école de philosophie qui est connue sons le nom d'*école d'Italie*, parce qu'il donna ses leçons à Crotone. Il y révéla à ses disciples les vérités sublimes que ses méditations lui avaient apprises. L'une des plus fécondes et des plus vastes idées qu'il conçut fut celle d'une harmonie générale, suumise aux plus exactes proportions dans toutes les parties de l'univers. C'est cette pensée de la nécessité absolue de proportions et de relations de nombres qui le conduisit, en particularisant ce qu'il avait d'abord généralisé, à la découverte, qui lui est généralement attribuée, des proportions arithmétiques des intervalles des sons, et de leur valeur numérique. Nichomaque de Gérase est, je crois, le plus ancien auteur qui a parlé de cette découverte. Voici l'histoire qu'il rapporte à ce sujet, dans son *Manuel d'Arithmétique :*

Pythagore, dit-il, passait devant l'atelier d'un furgeron; il remarqua que les marteaux, en frappant l'enclume, faisaient entendre la quarte, la quinte et l'octave. Frappé de cette circonstance, il fit peser les marteaux, et reconnut que leur poids était dans les rapports de trois à quatre, de deux à trois, et de un à deux, qui sont précisément ceux de ces intervalles des sons. Il en déduisit les autres proportions des intervalles, et forma de tous ceux qui sont compris dans l'octave un système complet. J'ai fait voir, dans un article de la *Revue musicale*, que cette histoire n'est qu'une fablo ridicule; car non seulement la réalité de l'expérience est fort duuteuse, mais fût-elle démontrée, les poids des marteaux n'auraient pu fournir aucun moyen de l'analyser, car ce n'étaient pas eux qui vibraient, mais l'enclume.

Quoi qu'il en soit de cette anecdote, il est certain que le système des rapports arithmétiques des sons s'établit dans la Grèce, et que l'honneur en fut attribué au philosophe de Samos, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétienne. Cette doctrine était celle de beaucoup de musiciens, lorsque Aristoxène de Tarente vint l'attaquer, et osa nier la réalité des proportions des intervalles. Les règles immuables de ces proportions avaient conduit Pythagore à reconnaître l'existence de deux sortes de tons, dont l'un, plus grand, est dans le rapport de 8 à 9, et dunt l'autre, plus petit, est dans celui de 9 à 10. Aristoxène, qui avait appris dans l'école d'Aristote, son maître, à considérer les sens comme l'origine de toutes les idées, et comme les fondemens de toutes les sciences, assura que les intervalles porportionnels étaient

de pure invention, que l'oreille seule juge des rapports des sons, et qu'elle n'admet que ceux qui font tous les tons égaux entre eux. La dispute qui éclata alors entre les partisans de Pythagore et ceux d'Aristoxène sur les droits du calcul ou sur ceux de l'oreille, pour l'appréciation des intervalles musicaux, cette dispute, dis-je, dure encore, et l'on n'a pas fait un pas vers la vérité depuis plus de deux mille ans. On reproduit aujourd'hui les objections qu'on faisait alors, et l'on ne s'entend pas mieux sur les conclusions qu'on en tire. Les bases de toute la musique moderne sont pourtant dans cette question : qu'on juge d'après cela de la solidité de savoir de ceux qui ont fait l'art et la science !

Aristoxène, dont je viens de parler, est le plus ancien écrivain grec dont un traité sur la musique est parvenu jusqu'à nous. Parmi les musiciens qui l'ont précédé, on connaît beaucoup de noms d'inventeurs dans la pratique; fort peu de théoriciens. Cela vient sans doute de ce qu'on réfléchit peu sur les arts aux temps où l'imagination est active : les recherches spéculatives commencent alors que l'invention perd de sa fécondité. Jamais cette transformation des facultés humaines ne fut plus sensible que chez les Grecs. Jusqu'au temps d'Aristoxène les créations de formes et de rhythmes dans la poésie lyrique et dans la musique se succèdent avec une rapidité qui tient du prodige; mais à l'époque où vécut ce philosophe, il semble que tout ait été fini pour l'imagination des poètes et des musiciens, et que l'invasion de l'art étranger ait anéanti l'art original. Or, c'est précisément à cette époque que commence l'ère de la théorie, de l'histoire et de la littérature de la musique.

J'ai déjà dit que ce qui nous reste des écrivains grecs sur la musique est en général dogmatique et peu propre à nous donner des notions des effets de l'art. Cette observation s'applique surtout au traité des *Élémens harmoniques* d'Aristoxène, ouvrage écrit avec peu de clarté, et que l'ignorance des copistes a rempli de désordre et de transpositions. Nous n'y pouvons puiser de lumières que sur la constitution du système de tonalité et sur l'échelle des sons; sous ce rapport même il est inférieur à un autre ouvrage écrit par Aristide-Quintillien, long-temps après la mort d'Aristoxène. Dans celui-ci la méthode est lucide partout, et l'on y peut trouver des renseignemens plus précis et mieux exposés sur le système musical des Grecs que dans aucun autre ouvrage du même genre. C'est ici le lieu de présenter un aperçu de ce système.

Dans l'origine de la musique grecque, l'échelle des sons n'en renfermait que quatre, et le mode d'arrangement de ces sons était unique; il s'appelait *le mode phrygien*. Les Grecs faisaient remonter l'invention de ce mode au temps de Hyagnis, environ mille cinq cent dix ans avant l'ère chrétienne.

Les quatre sons du mode phrygien répondaient aux quatre notes que nous appelons *mi, fa, sol, la*. Plus tard, ainsi que je l'ai dit, les modes *dorien* et *lydien* furent inventés. Les sons du mode dorien répondaient aux notes de la musique moderne *mi, fa* dièse, *sol, la;* ceux du mode lydien à *mi, fa* dièse, *sol* dièse, *la*. Dans ces trois modes, les quatre sons formaient ce qu'on appelait un *tétracorde*, c'est-à-dire une succession de quatre cordes, parce que les quatre cordes de la lyre ou de la cithare étaient accordées à l'unisson des quatre notes de l'un ou de l'autre mode, suivant que les chants que ces instrumens devaient accompagner étaient dans les modes phrygien, dorien ou lydien.

La disposition des sons dans chaque mode présentait un caractère distinctif qui imprimait aux mélodies de ce mode un effet qui ne pouvait se confondre avec celui des mélodies d'un autre mode. Dans le phrygien, le demi-ton était entre la première note et la deuxième; dans le dorien, il était entre la deuxième et la troisième; dans le lydien, entre la troisième et la quatrième. Le mode dorien répondait à la première partie d'une gamme mineure, et le lydien à la première partie d'une gamme majeure; quant au mode phrygien, il n'a pas d'équivalent dans la gamme de notre musique, mais il a été conservé dans celle du quatrième ton du plain-chant de l'église romaine.

On aurait peine à croire que la musique d'un peuple sensible et avancé dans la culture des autres arts fut bornée à un si petit nombre do sons pendant un long période de plus de neuf cents ans, si le témoignage de beaucoup d'auteurs anciens ne nous garantissait l'exactitude du fait, et si Terpandre, qui le premier porta l'échelle des sons jusqu'à sept, n'avait dit, dans les deux vers que j'ai déjà cités :

Pour moi, prenant désormais en aversion un chant qui ne roule que sur quatre sons, je chanterai de nouvelles hymnes sur la lyre à sept cordes.

Il ne faut pas dissimuler pourtant un passage de dialogue sur la musique de Plutarque, où il est dit qu'Olympe avait fait usage de l'*heptacorde;* mais cet Olympe n'était vraisemblablement pas l'ancien, et d'ailleurs, il se peut que l'échelle de sept sons ait été connue avant Terpandre, et qu'il ait été le premier à en répandre l'usage. Le jugement des éphores, conservé dans la

chronique de Paros, et les vers qu'on vient de voir ne laissent aucun doute sur ce dernier point.

Nul doute que les Grecs ne se soient renfermés dans une échelle de sons si bornée que parce qu'ils ne considéraient la musique que comme un mode essentiel d'accentuation de la poésie. Ils crurent d'abord qu'il était naturel de renfermer cette accentuation dans l'intervalle d'une quarte; plus tard, les musiciens cherchèrent la variété dans les modulations de la voix et étendirent l'échelle des sons à sept, huit, et même un plus grand nombre de notes. Dans l'origine, le chant était aussi borné à un mode : c'était le phrygien, ou le dorien, ou le lydien; mais ensuite on apprit à passer d'un mode à l'autre, et l'accentuation musicale acquit, par cette sorte de mutation de mode, une expression plus vive, plus passionnée.

Pour se représenter l'effet de la musique appliquée à la poésie, lorsqu'elle était bornée aux premiers tétracordes des trois modes primitifs, il faut se souvenir de la puissance, de la richesse et de la variété des rhythmes de la poésie grecque. Cette belle poésie, qui par son accent et la force de ses rhythmes était une suave mélodie, n'avait besoin que d'être soutenue par des accens plus musicaux que ceux de la simple parole. Que d'artifices dans le mélange des modes et dans les mutations de rhythmes qui furent successivement inventés! que d'effet pour l'oreille d'un Grec!

Quelle était donc la destination de la lyre? quelle était l'utilité de la flûte, lorsque ces instrumens accompagnaient la voix du poète ou de l'orateur? Le musicien qui en jouait se bornait à donner l'intonation au chanteur d'après de certaines règles, afin d'empêcher la voix de monter ou de descendre, ou pour lui fournir, lorsqu'il en était temps, un accent pathétique. Réduite à un si petit nombre de cordes qu'on pinçait une à une, avec une sorte de crochet appelé *plectre*, la cithare ou la lyre ne pouvait briller comme un instrument d'accompagnement; ce n'était qu'un indicateur. Il en était de même de la flûte, et nous savons que lorsque le chanteur voulait changer de mode, il fallait qu'il prît un autre instrument. *Chanter des vers sur la lyre*, suivant l'expression poétique, c'était se donner soi-même ou se faire donner par un musicien les intonations des accens poétiques. Lorsqu'on voulut donner plus d'effet et de variété à ces accens, en sortant des bornes du tétracorde, il fallut ajouter des cordes à la lyre, changer les dimensions des flûtes et augmenter le nombre de leurs trous.

M. Villoteau a retrouvé dans la manière dont un Cheykh accentuait le

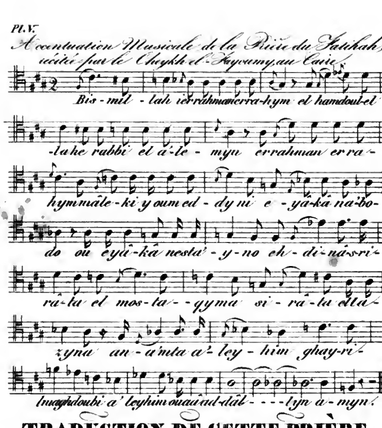
premier chapitre du Qoran, ce chant poétique tel qu'il devait être en usage chez les Grecs. Il l'a noté avec soin, séduit qu'il était par la mélodie de ce genre de déclamation chantée. C'est un morceau curieux que je crois propre à faire comprendre ce que je viens de dire concernant la musique appliquée à la poésie; on le trouvera à la fin de ce résumé (fig. 7).

Pour n'avoir plus à revenir sur l'usage réel des instrumens dans l'antiquité grecque et romaine, et pour achever de démontrer que ces instrumens, lorsqu'ils accompagnaient le chant, n'avaient d'autre emploi que de faire entendre, de temps en temps, aux poètes, aux orateurs et aux acteurs comiques ou tragiques les principales intonations de l'accent poétique, oratoire ou déclamatoire, qu'il me soit permis de citer deux faits dont l'autorité me semble irrécusable. Le premier nous est fourni par Valère Maxime, qui dit, en parlant de l'éloquence de Caïus Gracchus : « Chaque fois qu'il haranguait « le peuple, il avait derrière lui un esclave habile dans la musique, qui, sans « être aperçu, formulait les modes de son débit par le son d'une flûte d'ivoire, « les faisant tantôt plus élevés et animés, tantôt les rappelant à un ton plus « modéré, selon le besoin; car la chaleur et la véhémence de l'action ne « laissaient pas assez d'attention à Gracchus pour qu'il se réglât si bien lui-« même [1]. »

N'est-il pas évident que le soin de cacher l'esclave de Gracchus eût été inutile si cet esclave avait fait entendre sans cesse le son de sa flûte? D'ailleurs, le moyen de jouer toute une harangue sur la flûte pendant qu'on la prononce avec chaleur et véhémence? ou plutôt le moyen d'être véhément si l'on était obligé de se régler sans cesse sur le son d'une flûte et conséquemment de l'écouter constamment? Nul doute que profitant des repos, des finales de phrases, l'esclave faisait entendre le son qu'il convenait de prendre pour modèle de l'intonation de la voix.

Voici l'autre fait : il n'est pas moins remarquable, et son autorité n'est pas moins concluante. Je le tire des titres des comédies de Térence, où l'on trouve et le genre des flûtes qui servaient à guider les acteurs, et le nom du

[1] Quoties apud populum concionatus est, servum post se musicæ artis peritum habuit, qui occultè eburneâ fistulâ pronuntiationis ejus modos formabat, aut nimis remissos excitando, aut plus justè concitatos revocando : quia ipsum calor atque impetus actionis attentum hujusce temperamenti æstimatorem esse non patiebatur. (Val. Max., lib. 8, cap. 10).



TRADUCTION DE CETTE PRIÈRE,

qui est le premier Chapitre du Qoran.

Au nom de Dieu, clément et Miséricordieux, Louanges à Dieu, Maître de l'Univers, Clément et Miséricordieux. Roi du Jour du Jugement, nous t'adorons, et nous réclamons ton assistance. Dirige-nous dans le sentier du salut et de ceux qui n'ont pas mérité ta colère, et qui ne sont pas du nombre des égarés. Ainsi soit-il.

musicien qui avait réglé les modes de la déclamation. Par exemple, au titre de l'*Andrienne*, on lit : *Flaccus, fils de Claudius, en a composé* (de l'Andrienne) *les modes pour des flûtes inégales, droites et gauches* [1]. Certes, on ne peut croire que le son de la flûte se fit entendre pendant tout le temps où les acteurs parlaient, car le jeu continuel de cet instrument n'aurait pas été moins fatigant pour l'auditoire que contraire aux heureuses inspirations des acteurs. D'ailleurs, pour peu qu'on y songe, on comprend que dans la rapidité du débit, il aurait été à peu près impossible que l'acteur saisit les intonations de chaque mot qui lui auraient été dictées par le musicien; l'attention qu'il aurait été obligé d'y donner ne lui aurait pas permis de penser à la scène, à ses gestes, aux mouvemens de ses interlocuteurs. Et puis, le son de la flûte aurait toujours été en désaccord avec celui de sa voix, car ce son aurait dû précéder de quelques instans l'imitation qu'il en aurait dû faire.

Ces considérations me semblent ne pas laisser de doute sur l'usage réel de la flûte et de la cythare dans l'accompagnement du chant poétique, du débit oratoire et de la déclamation. Cet accompagnement se bornait à l'indication, par des sons isolés, du changement d'accent de la voix qui ne chantait pas d'un son soutenu, comme celui de notre musique, mais qui était beaucoup plus accentuée et modulée que notre simple déclamation. Cela fait comprendre comment avec les modes primitifs bornés à quatre notes, on a pu chanter la poésie, et l'accompagner avec le jeu des instrumens. Ainsi s'expliquent, de la manière la plus simple et la plus naturelle, des faits qui n'ont été que mystère et contradiction pour tous ceux qui jusqu'à ce jour ont écrit sur la musique des Grecs.

Il est pourtant une objection qu'on pourra me faire et qui n'est pas sans importance : c'est qu'alors même que la musique grecque n'avait pour base que les modes primitifs réduits à quatre notes, il y avait des airs ou nomes en l'honneur des dieux qui étaient connus de toute la Grèce, et qui, non seulement étaient chantés dans les temples, mais qu'on avait même arrangés pour être joués sur la flûte ou sur la cithare seules : je l'ai dit plus haut, en parlant des inventions de quelques musiciens. Mais ces airs ne furent pas la partie de la musique des Grecs à quoi l'on attribue les prodiges dont il est

[1] *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis imparibus dextris et sinistris.* J'ai donné, dans le sixième volume de la *Revue musicale*, trois articles sur ces inscriptions des comédies de Térence, et sur les flûtes des anciens : je les crois assez curieux.

parlé par les écrivains de l'antiquité; leur caractère grave et monotone était semblable à celui de notre plain-chant, sauf la différence de l'échelle plus étendue de celui-ci. Un nome grec était donc à peu près ce que sont le *pange linguâ*, le *veni creator*, l'*ave maris stella* de nos antiphonaires. Cela est si vrai, que ce furent ces mêmes nomes dont se servit long-temps après saint Ambroise, lorsqu'il jeta les premiers fondemens du chant de l'église latine, ainsi que je le ferai voir plus loin.

Pour le dire en passant, c'est quelque chose de plaisant que l'erreur des savans qui ont pris trois fragmens de ces nomes, retrouvés dans des manuscrits, pour des monumens propres à nous donner des notions justes de la musique des Grecs, et qui, sur cette supposition, ont accumulé de faux et misérables raisonnemens, pour ou contre la réalité des effets de cette musique. Ces fragmens appartiennent tous au mode lydien, qui répondait à notre ton de *mi* majeur, sans note sensible. Ils sont d'un temps où le système de l'échelle avait reçu tout son développement. J'ai cru qu'il était nécessaire que je donnasse un de ces fragmens comme un spécimen de cette espèce d'airs qu'on appelait des nomes. C'est un hymne à Apollon. On le trouvera à la fin de ce résumé sous le n° 8.

Je reviens à l'exposé du système de la tonalité grecque; après ce qui vient d'être dit, il me sera facile d'en faire comprendre les développemens.

Que ce soit Olympe ou Terpandre qui étendirent l'échelle des trois modes, depuis le tétracorde jusqu'à l'heptacorde, il est certain que les Grecs passèrent tout à coup de l'un à l'autre système, et que les instrumens furent modifiés d'après ce changement. L'addition de trois sons au tétracorde primitif, pour en former l'heptacorde, se fit quelquefois au-dessous, quelquefois au-dessus de ce tétracorde, dans l'un ou l'autre des trois modes phrygien, dorien et lydien. Lorsque l'addition était faite au-dessous, on donnait à l'heptacorde le nom de *système grave*, si cette addition avait lieu au-dessus, le système s'appelait *aigu*. Au moyen de la répétition de la quatrième note, les Grecs formèrent deux tétracordes dans chaque heptacorde, grave ou aigu. Cette division en deux systèmes ne se fit pas immédiatement après qu'on eut imaginé d'ajouter trois notes à chacun des anciens modes, car l'addition ne fut faite d'abord qu'à l'aigu; en sorte que l'échelle se trouva composée de sept notes qui correspondaient, dans le mode phrygien, à *mi, fa, sol, la, si* bémul, *ut, ré*; dans le mode dorien, à *mi, fa* dièse, *sol, la, si, ut, ré*; et dans le mode lydien, à *mi, fa* dièse, *sol* dièse, *la, si, ut* dièse, *ré*. Dans les échelles de ces trois



*Les notes grecques et modernes qui sont comprises sous des Lignes, n'existent pas dans le man.t 2458.

(1) Les signes de la notation musicale des six premiers vers de ce morceau manquent dans tous les manuscrits. La musique des onze derniers vers manque dans le man.t 2458 et dans ce qui a été publié par Marcello; mais celui-ci a fourni les moyens de restituer avec exactitude le chant des vers 13 et 14.

On ne voit dans les vers de l'exemple cité ici, ni accens, ni esprits, parce qu'on a voulu reproduire fidèlement le Man. 2458; mais on peut voir toute la poésie de cette hymne avec ses signes dans le mémoire sur la Mélopée de Burette dans le 1.er Volume de l'Essai sur la musique de Laborde, et chez plusieurs autres auteurs.

Remarquez qu'il y a une faute dans le 13.e vers rapporté par Burette, Laborde et Forkel; On y lit πολυκερδεα, qui n'a point là de sens, car il ne s'agit ni de gain considérable, ni de ruse; la véritable leçon est πολυδερκεα, comme au manuscrit 2458: Le poète ne parle que des rayons pénétrans du soleil. Le manuscrit dont Marcello s'est servi est conforme à celui-ci.

módes, les Grecs donnèrent les noms de ***hypate*** à la note la plus grave, ***parhypate*** à la seconde, ***lychanos*** à la troisième, ***mèse*** à la quatrième, ***trite*** à la suivante, ***paranète*** à l'avant-dernière, et ***nète*** à la dernière [1]. Lorsque

[1] Je ne dois point taire ici une difficulté considérable qui s'est rencontrée dans l'interprétatian des nams grecs des notes de l'échelle musicale; la diversité des opinions à cet égard fera voir le peu de certitude qu'il y avait dans les connaissances de la plupart des écrivains qui ant traité de la musique des Grecs.

Il y a à peu près un siècle que le docteur Pepusch, musicien allemand établi en Angleterre, émit la singulière apinian (dans un mémoire inséré parmi les *Transactions philosophiques*, n° 481, p. 226; et tome 10, part. 1re, p. 261, de l'abrégé de Martya) que les Grecs avaient construit leur échelle de musique de telle façon que les intervalles des sons étaient exactement les mêmes en montant et en descendant; que les noms des nates appartenaient à l'échelle descendante comme à l'ascendante, et qne la note *proslambanomène* ou ajoutée se plaçait aussi bien à l'aigu qu'au grave. On pense bien que l'auteur d'une pareille assertian n'alléguait aucune autorité en faveur de son opinion. Y eût-il quelque passage obscur dont an aurait étayé un semblable systeme, on n'ea devrait pas moins canclure que ce système est absurde, car il est absolument impossible de constrnire nne échelle diatanique dant les intervalles seraient partout les mêmes en montant et en descendant. J'en dannerai paur preuve l'échelle dn mode Phrygien, la plus favarable qu'an puisse trouver ce système. Le signe + désignera le demi-ton, et le signe — le ton. Vaici le résultat des deux gammes ascendantes et descendantes :

mi + fa — sol — la — si + nt — ré — mi + fa.
fa + mi — ré — ut + si — la — sol — fa + mi.

Long-temps après le docteur Pepusch, M. Drieberg, auteur de plusieurs ouvrages allemands sur la théorie de la musique des Grecs, lesquels sont remplis des propositians les plus singulières, a repris dans l'un d'eux (*Die praktische musik der Griechen*, p. 73 et suiv.) l'opinian de ce musicien, sans citer san prédecesseur, et a construit pour la démanstration de son système des gammes de prétendus modes grecs, où l'imagination est mise partaut à la place de la vérité. M. Drieberg n'a pas pris plus que Pepusch la peine de citer un seul passage des anciens écrivains sur la musique à l'appui de son système.

Je possède un manuscrit contenant un caurs de l'abbé Feytau sur la musique des anciens, où il est dit que ce n'était pas en mantant, mais en descendant, que les Grecs nommaient les notes des échelles de leurs modes. L'abbé Feytau ne cite pas non plus une seule phrase des théoriciens grecs en faveur de son apinian.

Ces systèmes si bizarres et si cantraires à tout ce qui est admis en général concernant la musique des Grecs, m'ant parté à réfléchir sur ce qui a pu leur danner naissance; je crois en avair trouvé l'origine dans les noms grecs de quelques-unes des nates de l'échelle des modes. Par exemple, la note *hypate*, qui, dans l'apinian cammune, est la plus basse après la *proslambanomène* ou *ajoutée*, tire son nam de ὕπατος ou ὑπέρτατος qui signifie *suprême*; il est vraisemblable que Pepusch et Drieberg et Feytau se sont persuadés que cette note devait être au-dessus des autres. De même *nète* vient par contraction de νέατος

l'échelle fut étendue jusqu'à huit notes, elle prit le nom d'*octacorde;* on donna celui de *paramèse*, à la note supérieure à la mèse, et celle-ci fut suivie de la *trite*, de la *paranète* et de la *nète*.

L'idée de l'addition facultative au-dessus ou au-dessous de l'ancien tétracorde, et de la division de l'échelle en deux systèmes *grave* et *aigu*, produisit par le fait une échelle de dix sons divisés en trois tétracordes, au moyen de la répétition de deux notes. Le tétracorde le plus grave composé, dans le mode phrygien, des notes correspondantes à *si, ut, re, mi*, s'appela *tétracorde hypaton*, c'est-à-dire tétracorde grave; le suivant, composé des notes *mi, fa, sol, la*,

le dernier, le plus bas; cependant la *nète* est, suivant le système ordinaire, la note la plus haute. Mais Boèce, qui vivait au temps où le système de la musique grecque n'était point encore oublié à Rome, s'est chargé de nous expliquer ces apparentes contradictions dans un passage important, dont l'existence parait avoir été ignorée des écrivains qui viennent d'être cités. On y voit que le nom de *hypate* a été donné *à la note la plus grave de l'échelle*, comme on donnoit celui d'*hypatos* aux consuls, qui étaient les premiers magistrats de la république, et à Saturne, la plus considérable des planètes. Toutes les autres notes sont également expliquées dans ce passage, dont voici le texte : « In quibus (chordis) his quem gravissimo quidem erat, vocata est hypate, quasi « major atque honorabilior : unde Jovem etiam Hypaton vocant. Consulem eodem quo- « que nuncupant nomine propter excellentiam dignitatis, eaque Saturno est attribnta « propter tarditatem motûs, et gravitatem soni. Parhypate verò secunda, quasi juxta « hypaten posita et collocata. Lichanos tertia idcirco, quoniam lichanos digitus dicitur « quem nos indicem vocamus. Græcus à lingendo lichanon appellat. Et quoniam in « canendo ad eam chordam, quæ erat tertia ob hypate, index digitus, qui est lichanos « inveniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est. Quarta dicitur mese, quo- « niam inter septem semper est media. Quinta est paramese, quasi juxta mediam col- « locata. Septima autem dicitur nete, quasi neate, *id est inferior*. Inter quam neten, « et paramesen est sexta, quæ vocatur paranete, quasi juxta neten locata. Paramese « verò quoniam tertia est a nete, eadem quoque vocabulo trite, id est tertia nuncu- « patur. » (Boet. Mus., lib. 1, cap. 20, p. 1383; edit. Gloreani).

Le passage que je viens de citer, ce passage dont le sens est si clair, si positif, n'existât-il pas, il y auroit une preuve encore plus péremptoire que Pepusch, Drieberg, l'abbé Feyton et tous ceux qui adoptent leur système sont tombés dans une erreur capitale à l'égard de la disposition des notes de l'échelle musicale des Grecs : je la trouve dans les tables de la division du *canon* que Plotémée a données au second livre de son Traité des Harmoniques (Wallis, op., t. 3, c. 13, p. 86 et 499); les proportions arithmétiques de ces tables ne sont applicables qu'à l'ordre adopté communément pour la construction de l'échelle des modes grecs; il serait impossible d'y trouver aucune connexité avec l'ordre descendant.

Je ne puis entrer ici dans de plus longs développemens sur cette question; on en trouvera d'autres dans mon Histoire générale de la musique qui ne laisseront rien à désirer,

prit le nom de *tétracorde meson*, c'est-à-dire *du milieu;* enfin, le troisième et dernier eut celui de *tétracorde synemmenon*, ou supérieur. Au-dessus de l'échelle de dix sons, une note fut ensuite ajoutée; on lui donna le nom de *proslambanomenos*, mot grec qui signifie précisément *ajouté*. De cette manière, l'échelle fut composée de onze notes. Il y a lieu de croire que ces additions sont dues à Timothée, et que ce sont elles qui ont été cause de la rigueur des magistrats de Sparte envers lui.

Si le système général des sons avait toujours été borné à onze notes, la musique des Grecs aurait été susceptible de beaucoup moins de variété que celle des peuples orientaux, leurs contemporains, nonobstant les différences de constitution des trois modes phrygien, dorien et lydien; mais des modes nouveaux s'introduisirent peu à peu dans cette musique sous les noms de modes *ionien*, *éolien* et *mixolydien*. La forme de ces modes nouveaux varia plusieurs fois. D'abord ils n'offrirent point de gammes complètes, mais insensiblement ils prirent une forme analogue à celle des autres modes dont ils étendirent un peu le système. Toutefois, il n'y eut d'augmentation remarquable dans l'étendue du système général de la musique grecque que lorsqu'on eut imaginé la transposition de chaque mode, de telle sorte que ces modes se divisèrent en *mode médiaire*, qui était le mode dans son ton primitif, en *mode grave*, ou transposé à une quarte au-dessous, qui, à cause de cette transposition recevait l'épithète de *hypo* (inférieur), et en *mode aigu*, ou transposé à une quarte au-dessus du médiaire, et auquel on ajoutait l'épithète de *hyper* (supérieur). Ainsi, le mode *hypo-dorien* commençant par la *proslambanomène* ou *ajoutée*, avait l'étendue d'une octave et une quarte, et contenait les notes *la* (entre les premières lignes de la clef de *fa*), *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *ut* et *ré;* puis par un artifice qu'on appelait *disjonction*, on recommençait la gamme à la *mèse* qui répondait au *la* supérieur, et l'on continuait l'échelle dans l'étendue d'une autre octave. De cette manière, l'échelle du mode hypo-dorien renfermait une étendue de deux octaves divisée en cinq tétracordes qu'on appelait *hypaton*, *meson*, *synemmenon*, *diezeugmenon* et *hyperboléon*. Les noms de toutes les notes renfermées dans ces deux octaves du ton de *la* mineur, sans note sensible, étaient: *proslambanomène*, *hypate-hypaton*, *parhypate-hypaton*, *lichanos-hypaton*, *hypate-meson*, *parhypate-meson*, *lichanos-meson*, *mèse*, *paramèse*, *trite diezeugmenon*, *paranète diezeugmenon*, *nète diezeugmenon*, *trite hyperboléon*, *paranète hyperboléon* et *nète hyperboléon*. Le mode médiaire ou *dorien*, qui commençait par l'ajoutée

(*ré*, de la clef de *fa*), répondait au ton de *ré* mineur de la musique moderne sans note sensible, était divisé de la même manière, en cinq tétracordes, et les noms de ses notes étaient les mêmes que ceux du mode *hypo-dorien*. Le mode hyper-durien commençait à l'ajoutée (*sol*, entre les lignes supérieures de la clef de *fa*), et répondait à notre ton de *sol* mineur. Son étendue était aussi de deux octaves, et ses divisions étaient les mêmes qu'aux deux autres modes.

En opérant de la même manière sur les cinq modes *dorien, phrygien, ionien, éolien* et *lydien*, les Grecs portèrent l'étendue de leur système général, au commencement de l'ère chrétienne, jusqu'à trois octaves et une seconde (depuis *la* grave de la voix de basse jusqu'au *si* aigu de la voix de femme), et le nombre de leurs modes, naturels et transposés, s'élève à quinze.

Quelques phrases obscures d'anciens écrivains ont fait croire à plusieurs auteurs que dans la plus haute antiquité, les Grecs ont fait usage d'une échelle divisée par intervalles très petits qui auraient constitué un genre de musique auquel on aurait donné le nom d'*enharmonique*; et d'après le sens attribué aux passages de ces écrivains, ce genre, très compliqué, et d'une exécution difficile, aurait précédé l'emploi du genre simple appelé *diatonique*. Ce fait est en contradiction manifeste avec ce que j'ai rapporté de l'histoire de l'invention des modes, de l'augmentation progressive de leur étendue, et des idées que les Grecs se formaient de l'art et de son but. Il n'est pas moins contraire à la marche de l'esprit humain d'aller du composé au simple, au lieu de passer de celui-ci au composé; enfin, c'est méconnaître l'histoire des relations de la Grèce avec l'Orient que de prétendre que l'emploi des petits intervalles n'a point passé de l'Égypte et de l'Asie dans l'Occident après que les historiens et les philosophes grecs eurent voyagé dans ces contrées, et surtout après les conquêtes d'Alexandre. La forme primitive des instrumens de musique des Grecs, et le petit nombre de cordes dont ils étaient montés, démontre même jusqu'à l'évidence que, dans les temps reculés, ce peuple ne fit usage que du genre diatonique, c'est-à-dire du genre simple dont le système vient d'être développé.

En réalité, le genre enharmonique ne fut employé à aucune époque dans la musique grecque[1]; et le *chromatique*, qui procède par demi-tons dans la

[1] Il ne saurait y avoir d'enharmonie purement mélodique; l'harmonie doit faire nécessairement partie de ce qu'on appelle de ce nom : je ferai voir cela plus loin. C'est pour

mélodie, fut le seul qui se mêla quelquefois au diatonique, après que Pythagore l'eut introduit en Italie, au retour de son voyage en Égypte. Je dis que le genre chromatique se mêla quelquefois au diatonique, parce qu'il n'y a pas eu chez les Grecs plus que chez les Européens modernes de musique disposée dans le genre chromatique seul; car une telle musique ne saurait exister, n'y ayant point de succession mélodique possible avec les seuls élémens d'une échelle musicale qui ne procéderait que par demi-tons.

Mais, si la musique grecque avait ce point de contact avec la nôtre, nonobstant les différences essentielles qui résultaient de la forme de ces modes, elle était soumise à un système particulier d'altération dans le nombre des cordes de ces modes, qui lui donnait un caractère absolument étranger à celui de la musique moderne. Je veux parler de la faculté qu'avait le musicien de retrancher, dans sa composition, la troisième corde (*lichanos*) du premier tétracorde de chaque mode, et de la deuxième (*paramèse*) ou de la troisième (*trite*) du second tétracorde. Aristoxène et Plutarque nous fournissent sur ces retranchemens des détails qui ne laissent point de doute sur leur réalité [1] et sur leur effet. Nous apprenons d'eux que les plus anciens musiciens de la Grèce, tels qu'Olympe et ses contemporains, usaient de ces retranchemens des notes caractéristiques de la mélodie pour varier le coloris de la musique, et qu'en ôtant de leur place ces cordes, ils les élevaient ou les abaissaient d'un quart de ton. De là venait qu'on donnait à ces cordes le nom de *cordes mobiles*, et aux autres celui de *cordes stables*. Les gammes qui résultaient de telles mutations étaient fort étranges. Par exemple, celle du mode lydien se présentait sous cette forme :

mi, fa *dièse*, sol, ×, si, ×, ut *dièse*, ré, mi.

Plus tard, on retrancha l'altération du quart de ton, mais la suppression de la corde naturelle au mode n'en resta pas moins constante. C'est ce qui résulte évidemment d'un passage d'Aristoxène, où l'on voit que le retranchement se faisait encore de son temps. « Il existe (dit-il) aussi une certaine

n'avoir point fait cette remarque qu'on s'est jeté dans beaucoup de mauvais raisonnemens à l'égard de ce prétendu genre enharmonique des Grecs.

[1] Voyez à ce sujet un fort bon article de Perne, dans le quatrième volume de la *Revue musicale* (p. 219-228); c'est le seul auteur qui a bien compris cette question. Burette a mal rendu le passage de Plutarque; ses notes 130-133 prouvent qu'il n'avait pas saisi le sens de son auteur.

« mélopée privée du lichanos diatonique qui, loin d'être mauvaise, est excel-« lente, ce qui d'abord ne paraît pas évident à quelques-uns de ceux qui « cultivent maintenant l'art de la musique, mais qui leur semblera tel que « nous le disons, s'ils ne s'occupent de ces choses qu'après avoir suffisamment « étudié les premières et les secondes (mélopées) des anciens modes[1]. »

La gamme réduite comme le dit Aristoxène dans ce passage, se présentait sous cette forme, dans le mode lydien :

mi, fa *dièse*, ×, la, ×, ut *dièse*, ré, mi.

Les cordes mobiles n'étaient pas les mêmes dans tous les modes.

L'examen attentif des échelles des différens modes, entières ou incomplètes, fait découvrir sans peine les défauts d'analogie qu'il y a entre ces gammes et celles des deux modes de la musique moderne : aucune de ces échelles mélodiques ne répondait ni à notre gamme du mode majeur, ni à celle du mode mineur. En effet, l'heptacorde ou gamme des sept notes de la lyre phrygienne du système aigu était *mi, fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré*, en sorte que les demi-tons de cet heptacorde sont placés entre le premier son et le deuxième, entre le quatrième et le cinquième; disposition inconnue dans notre musique. L'heptacorde du mode dorien était : *mi, fa* dièse, *sol, la, si, ut, ré*. Ici, il y avait analogie avec la tonalité fixée au moyen âge et qui est connue sous le nom de *tonalité du plain-chant* : c'est l'intermédiaire entre la tonalité antique et la moderne. A l'égard de l'heptacorde du mode lydien, sa forme était celle-ci : *mi, fa* dièse, *sol* dièse, *la, si, ut* dièse, *ré*. Ici toute analogie disparaît soit avec les gammes des modes du plain-chant, soit avec celles de la musique actuelle. Il est facile de comprendre que si l'on joint à ces disparités le retranchement d'une ou deux notes de l'heptacorde, notes variables en raison du mode primitif ou transposé, l'analogie de la tonalité antique et de la moderne s'affaiblit de plus en plus.

La variété des formes mélodiques était la conséquence nécessaire d'un système de tonalité tel que celui qui vient d'être exposé; car, indépendamment des trois types d'échelles primitives appelées *phrygienne, dorienne* et *lydienne*, qui avaient chacun un caractère particulier, les mutations de certaines cordes dans chaque mode avaient pour effet de donner aux mélodies des multitudes d'aspects différens, abstraction faite des innombrables diversités que le rhythme y introduisait d'ailleurs. Or, l'éducation manquant à notre oreille,

[1] Voyez Aristox., lib. 2.

pour apprécier à leur juste valeur les élémens d'une musique si différente de la nôtre, il était à peu près impossible que les auteurs qui ont traité de la musique des Grecs, sans avoir pris en considération ces différences de constitution et d'éducation des organes, ne tombassent pas continuellement dans le faux en essayant leurs perpétuelles comparaisons de cette musique avec celle des temps modernes.

A ne considérer les mélodies de l'ancienne Grèce que sous le rapport de la constitution de la gamme et sous celui de la succession des sons, que de difficultés n'y a-t-il pas à nous placer dans les circonstances où se trouvaient les Grecs pour saisir aussi bien qu'eux, et de la même manière, les lois de cette succession? Si l'on veut avoir une idée de ces difficultés, il suffit de jeter un coup-d'œil sur l'un des fragmens de nomes ou d'airs sacrés qui sont parvenus jusqu'à nous. J'ai dit que ces fragmens ne sont point de nature à faire connaître la musique des Grecs, parce que l'effet de cette musique dépendait souvent du sujet de la poésie, de l'accent improvisé du musicien qui la chantait, de l'harmonie rhythmique des vers, du mélange heureux de cette harmonie avec le rhythme propre de la musique, enfin des circonstances où étaient placés le musicien et l'auditoire; mais ces mêmes fragmens peuvent du moins nous fournir des exemples de l'enchaînement mélodique des sons, suivant le système de la tonalité grecque. Parmi eux, je choisis l'hymne de Denys à Apollon, comme étant celui dont le chant offre le moins d'étrangeté. Ce chant est écrit dans le mode lydien. Publié d'abord par Vincent Galilée avec les autres morceaux qui nous restent de l'ancienne musique grecque, dans son Dialogue de la musique ancienne et moderne (Florence, 1581, in-folio), puis copié par Bottrigari dans son *Melone* (Ferrare, 1602, in-4°), avec des multitudes de fautes d'impression, et enfin donné d'après un autre manuscrit, avec des remarques d'Edmond Chilmead, à la fin de l'édition grecque des poésies d'Aratus (Oxford, 1672, in-8°), ce morceau a été défiguré dans ces divers ouvrages, quant à la forme tonale de la mélodie. Depuis lors Burette a donné, d'après un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, de Paris, une édition plus correcte de ces mélodies, en ce qui concerne la tonalité [1]; mais il a eu la malheureuse idée de rhythmer le chant de l'hymne à Apollon d'après la seule prosodie, en l'absence des signes du rhythme musical, et de rapporter ce

[1] *Dissertation sur la mélodie de l'ancienne musique*, dans les *Mém. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. v, p. 169.

rhythme à la mesure ternaire de la musique moderne. Il a été copié en cela par Laborde et quelques autres historiens, qui ne voient jamais que de la musique moderne lorsqu'ils s'occupent de l'antiquité [1]. Puis est venu Bonesi qui, dans son *Traité de la mesure* (p. 138), a conservé la quantité indiquée par Burette, mais l'a appliquée à la mesure à deux temps, et de plus a complètement altéré la mélodie. De tous les auteurs qui ont publié le fragment dont il s'agit, Marcello est le seul qui l'a donné tel qu'il est dans les manuscrits, sauf quelques altérations qui appartiennent peut-être à l'ancien copiste. Je donne ici ce morceau (voyez les exemples de musique) d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté 2458, in-folio [2]. Il me paraît plus correct et plus conforme au caractère de la tonalité lydienne que tous ceux d'après lesquels cet hymne a été publié, bien que la mélodie des six premiers vers y manque, comme dans tous les autres manuscrits, et que la fin n'y soit pas, tandis qu'elle se trouve dans ce que Marcello nous a fait connaître [3]. J'ai suppléé cette fin par l'exemple de cet auteur.

Examinons avec attention ce singulier fragment pour y découvrir l'analogie de sa tonalité avec celle de notre musique : nous ne tarderons pas à acquérir la conviction que nos efforts sont vains. La première ligne nous indique bien notre ton de *fa dièse mineur*, mais, dès la seconde ligne, le sentiment de ce ton disparaît, et la finale de cette phrase mélodique ne nous fournit plus aucune indication positive d'un ton quelconque. Le vague augmente encore à la troisième ligne dont les trois dernières notes sont complètement étrangères aux tons de *la* ou de *ré* majeurs que semblent indiquer les premières. Quant à la suite, la tonalité y flotte sans cesse de manière à ne nous laisser jamais le sentiment d'un ton permanent, ou d'une modulation enchaînée de tons analogues.

Ici se présente le moment opportun pour examiner la question de l'existence de l'harmonie dans la musique grecque; question qui a long-temps di-

[1] Laborde, *Essai sur la Musique*, t. 1, p. xvi.

[2] Cet hymne se trouve noté avec le dithyrambe à Calliope et l'hymne à Némésis, à la suite d'une partie du *Traité de Musique* de Bacchius l'ancien, qui n'a point été publiée avec le reste, par Meibomius, bien que ce savant en eût eu connaissance et qu'il eût promis dans sa préface de la donner au public. Il y a une lacune dans le chant de l'hymne à Apollon : j'y ai suppléé par le manuscrit n° 3221.

[3] Marcello, *Salmo* 17, t. 3e, édit. Venez.

visé les savans, et qu'on agite encore parfois dans la persuasion qu'une musique ne saurait être bonne si elle ne satisfait à cette condition. Je ne ferai pas l'analyse de la querelle littéraire élevée à ce sujet, parce que ces choses seront examinées dans le Dictionnaire aux articles des savans et des artistes qui en ont traité. C'est dans la nature même des choses que je veux essayer de pénétrer, sans égard pour les diverses opinions qui ont été émises, quel que soit d'ailleurs le mérite de ceux qui ont pris part à la querelle.

J'ai dit (p. lxxxv) qu'à l'exception d'un petit nombre de passages obscurs de philosophes ou de poètes, rien n'indique l'existence de l'harmonie chez les Grecs dans les traités de musique qui nous restent d'eux. C'est un premier point qu'il faut démontrer. Le mot *harmonie* n'a pas chez les Grecs le sens restreint que nous lui donnons dans la musique moderne : ils ne s'en servent que pour exprimer l'arrangement des sons qui se succèdent, en sorte que ce mot n'a pas dans leur langue d'autre acception que celui de *mélodie* dans la nôtre. Ainsi, parmi les traités de musique des écrivains grecs que nous possédons, aucun ne nous fournit la moindre indication de l'existence de sons simultanés ou d'accords dans cette musique ; cependant celui d'Aristoxène a pour titre : *Élémens de l'harmonie*, ceux d'Euclide et de Gaudence le philosophe sont intitulés : *Introduction à l'harmonie*, celui de Nichomaque porte le nom de *Manuel d'harmonie*, et celui de Ptolémée a pour titre : *Les harmoniques*.

Un autre auteur, celui peut-être de tous les écrivains grecs dont le livre a pour nous le plus d'importance, Aristide Quintillien (voyez ce nom au Dictionnaire) ne laisse aucun doute sur la signification que les Grecs attribuaient au mot harmonie :

« Toute la science harmonique (dit-il) se divise en sept parties : la première « traite des sons ; la seconde, des intervalles ; la troisième, des systèmes ; « la quatrième, des genres ; la cinquième, des tons ; la sixième, des muta- « tions (cordes mobiles), et la septième de la mélopée (du chant) [1]. » On voit que dans tout cela il n'est pas question des accords, ou de la réunion simultanée des sons.

Lucien nous fournit aussi une indication précise du sens qu'on attachait de

[1] Ὅτι τῆς πάσης ἁρμονικῆς μέρη ἑπτά. Διαλαμβάνει γὰρ πρῶτον περὶ φθόγγων. Δεύτερον, περὶ διαστημάτων. Τρίτον, περὶ συστημάτων. Τέταρτον, περὶ γενῶν. Πέμπτον, περὶ τόνων. Ἕκτον, περὶ μεταβολῶν. Ἕβδομον, περὶ μελοποιΐας.

son temps au mot harmonie; voici comment il s'exprime : « Chaque espèce « d'harmonie doit garder son propre caractère; la phrygienne, son enthou« siasme; la lydienne, son ton bachique; la dorienne, sa gravité, et l'io« nienne, sa gaieté [1]. »

A l'égard d'un passage du Traité des lois, de Platon [2], d'un endroit d'Aristote [3], de deux vers d'Horace [4], et de quelques antres passages qu'on a allégués en faveur de l'existence de l'harmonie simultanée dans la musique des Grecs, je n'en discuterai pas ici la valeur, parce qu'un tel examen m'entrainerait hors des bornes de ce résumé; je me contenterai de renvoyer à la dissertation de Burette *sur la symphonie des anciens* [5], où ce savant a donné des explications fort raisonnables de ces passages, bien qu'il n'ait pas aperçu tous les argumens qui militaient en faveur de son opinion.

Il est une objection qu'on n'a point faite, et qui, peut-être, aurait pu faire subsister le doute sur la qnestion de l'emploi des accords de plusieurs sons simultanés dans la musique des Grecs; c'est que nous ne possédons presque rien de relatif à la pratique de l'art, et que tous les traités de musique que les écrivains de la Grèce nous unt transmis sont dogmatiques, et relatifs seulement à la formation des systèmes, au rhythme et à la notation. Cette objection, que je me hâte de faire pour qu'on ne me l'oppose pas plus tard, m'oblige à abandonner les preuves d'érudition pour en chercher de plus concluantes dans la nature même de la musique des Grecs.

Deux mots de la langue grecque expriment l'accord des sons; l'un est *homophonie,* qui indique *l'unisson,* l'accord homogène de deux sons semblables, on d'un plus grand nombre. Un chœur de voix analogues, d'hommes ou de

[1] Καὶ τῆς ἁρμονίας ἑκάστης διαφυλάττειν τὸ ἴδιον τῆς φρυγίου τὸ ἔνθεον, τῆς λυδίου τὸ Βακχικόν, τῆς Δωρίου τὸ σεμνόν, τῆς Ἰωνικῆς τὸ γλαφυρόν. (Luc. in Harmon.)

[2] Τῇ δὲ τῆς κινήσεως ὄνομα εἴη : τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος καὶ βαρέος συγκεραννυμένων ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο. (On appelle *cadence* l'ordre ou la suite dn mouvement; on appelle *harmonie* l'ordre ou la suite du chant, de l'aigu et du grave diversement combinés et entremêlés.) Plat. de Legib.

[3] Μουσικὴ δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς, μακρούς τε καὶ βραχεῖς φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν. (La musique, mêlant ensemble des sons aigus et des graves, des sons qui ont de la durée et d'autres qni passent plus vite, forme de ces diverses voix une seule harmonie.)

[4] Sonante mistum tibiis carmen lyrâ, hac dorium, illis Barbarum.

[5] *Dissertation sur la symphonie des anciens*, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 4, p. 151 et suiv.

femmes, dans lequel tout le monde chantait la même mélodie, était *homophone*. L'autre mot était *antiphonie*. L'antiphonie était l'accord des voix d'espèces différentes à l'octave. Un chœur composé d'une réunion de voix d'hommes et de femmes chantant une même mélodie, était naturellement *antiphone*.

Lorsque les instrumens polycordes commencèrent à s'introduire de l'Orient dans la Grèce, plusieurs cordes de ces instrumens, et particulièrement de celui qu'on appelait *magadis*, étaient accordées à l'unisson ou à l'octave; de là vient qu'on appela ensuite *magadiser* l'action d'accorder des voix ou des instrumens ensemble, mais seulement à l'unisson ou à l'octave. Nous avons la preuve, par un problème d'Aristote, qu'aucun autre intervalle appartenant à l'espèce que nous appelons des consonnances ne s'accordait, ou ne s'employait dans l'accord simultané. Ce philosophe dit même qu'il n'y avait que l'octave qui se magadisait, et qu'aucun autre intervalle consonnant ne se jouait ni ne se chantait en concert (Probl., sect. 19, n° 18). La symphonie, le concert, l'harmonie enfin, consistait donc chez les Grecs à jouer ou à chanter à l'unisson et à l'octave.

Supposons, maintenant, qu'en l'absence de ces renseignemens fournis par l'antiquité elle-même, nous fussions obligés de découvrir dans le peu qui nous reste de la mélodie grecque si elle a été faite pour former un tout avec une harmonie quelconque : je crois que nous n'arriverions pas moins à une conclusion négative. Jetons les yeux sur le fragment de l'hymne de Denys à Apollon. Cet hymne est un de ces nomes ou airs sacrés qui étaient populaires et que tout le monde chantait : on sait que ces airs étaient, à cause de cela, d'une modulation plus simple et plus facile que les morceaux de vive inspiration destinés aux artistes. Cela est si vrai que toute l'étendue de la voix, depuis la note la plus basse jusqu'à la plus haute, ne sort pas des bornes d'une sixte majeure dans l'hymne dont il s'agit. La simplicité relative du chant est comme on sait la condition la plus favorable à l'harmonie; cependant ici les successions mélodiques sont tourmentées de telle sorte qu'il serait à peu près impossible d'y ajouter de l'harmonie sans affecter l'oreille du retour fréquent de relations désagréables. D'ailleurs, telle était la construction des instrumens grecs qu'aucun d'eux n'aurait pu fournir un nombre assez considérable de sons différens pour former des harmonies complètes sur chaque note essentielle de la mélodie de cet hymne.

Peut-être objectera-t-on que cette harmonie pouvait n'être qu'un simple

accompagnement à la tierce : plusieurs auteurs ont en effet pensé que tel pouvait être le système d'accords employés par les anciens, et Burette lui-même s'est rangé de cet avis; mais il a judicieusement fait remarquer que si l'usage d'one telle harmonie s'est établi parmi les Grecs, ce n'a pu être qu'à une époque postérieure à celle où vivait Aristote, puisque ce philosophe dit en termes précis que l'octave était le seul accord qu'on connût de son temps. Or, il ne faut pas oublier que la plupart des grands effets attribués à la musique des Grecs ont précédé la mort d'Aristote; qu'une transformation s'est opérée dans cet art après que les conquêtes d'Alexandre eurent mis en relation constante la Grèce avec l'Orient; qoe la conséquence de ces faits incontestables est que le principe de la puissance de la musique grecque était indépendant do l'harmonie, et que si jamais quelques misérables accords de tierce se sont introduits dans cette musique, ce n'a été que d'une manière si peu remarquable, si peu dépendante du système de l'art, que de tous les écrivains qui ont traité spécialement de la musique, oo qui en ont parlé par occasion et qui, tous, datent de temps postérieurs à la mort d'Aristote, il n'en est pas un qui ait dit quelque chose de cette harmonie. N'oublions pas, enfin, que l'harmonie ne saurait exister dans la musique comme accessoire; il faut qu'elle en soit on des principes constitutifs, ou qu'elle n'y entre point. On verra plus loin que lorsqu'elle commença à prendre une forme, vers le milieu du treizième siècle, elle devint la dominatrice de l'art, conséquence inévitable de sa manifestation au sens musical de l'homme.

Il demeure donc démontré (du moins je le crois) que le principe actif de la musique grecque était purement mélodique, et que ce principe ne recueillait aucun accroissement de force d'un accompagnement harmonique quelconque. Mais il reste à découvrir quel pouvait être l'objet essentiel de cette mélodie; quel était son mode d'action principal. Car, d'imaginer qu'il y avait assez de charme dans la succession des sons pour opérer sur la vive imagination des Grecs de si profondes impressions que celles qu'on attribue à leur musique, il n'y a pas moyen. On sait, par des autorités irrécusables, que le seul changement de mode suffisait pour faire passer dans l'ame des impressions diverses : c'est un fait contre lequel je ne veux élever aucun doute; mais, en considérant que le rhythme était la partie la plus active de la musiqoe grecque, et que tout homme était alors sensible à son harmonie, je sois conduit à penser qu'il y avait des rhythmes attribués à chaque mode, en raison du caractère plus ou moins grave, plus ou moins passionné qu'on

leur avait reconnu. Quelques explications sur la nature de ces rhythmes me paraissent nécessaires pour donner du poids à ma conjecture.

Le charme de l'harmonie poétique de la langue grecque est tel, que lorsque cette poésie passe par la bouche d'un habitant de l'Attique, elle sonne à l'oreille comme une véritable musique; musique d'autant plus séduisante que le caractère en est varié par des multitudes de combinaisons d'un effet très différent. Disons un mot de son mécanisme.

Dans nos langues modernes, il y a des syllabes de durées diverses que nous appelons longues et brèves; mais les longues sont plus ou moins longues, les brèves plus ou moins brèves, selon les habitudes de celui qui les prononce, sans que l'oreille soit précisément affectée d'une sensation agréable ou déplaisante : la sensation, quand elle existe, a quelque chose de vague et d'indéterminé qui se refuse à l'analyse.

Il n'en était point ainsi des langues de l'antiquité, et surtout de la langue grecque. Dans celle-ci, la valeur relative des syllabes longues et brèves était si bien déterminée, que la durée de la longue était exactement le double de la durée de la brève, et que celle-ci ayant pour valeur une certaine division de la mesure musicale qu'on appelle *temps*, l'autre devait avoir en durée deux de ces temps. La règle de la valeur relative des syllabes et l'application de cette règle à la prononciation des mots composaient une sorte de science qu'on appelait la *prosodie*.

De la combinaison des syllabes longues et brèves, on avait formé de certaines formules qu'on désignait généralement par le nom de *pieds poétiques*. Ces pieds poétiques, qui entraient comme élémens dans la composition des vers en quantité déterminée, donnaient à ceux-ci plus ou moins de rapidité ou de lenteur, en raison du nombre de temps qui formaient leur structure. Les règles de la construction des pieds poétiques et de leur arrangement dans les vers d'espèces diverses, composaient ce qu'on appelait la doctrine de la *quantité*.

Il y avait des pieds poétiques de deux syllabes; d'autres de trois. Dans l'un, les syllabes étaient brèves, longues dans un autre, alternativement longues et brèves dans un troisième, ou brèves et longues, ou composé d'une longue suivie de deux brèves, etc. Chacun de ces pieds se distinguait par un nom particulier : ainsi, celui qui était composé de deux brèves s'appelait le *pyrrique*; le *spondée* avait deux longues; l'*ïambe*, une brève suivie d'une longue; le *trochée*, une longue suivie d'une brève; le *dactyle*, une longue

suivie de deux brèves ; l'*anapeste*, deux brèves suivies d'une longue ; le *tribraque* avait trois brèves ; le *molosse*, trois longues, etc.

La valeur de temps de ces diverses combinaisons se marquait par des mouvemens de levé et de frappé ; le premier de ces mouvemens s'appelait *arsis* (élévation) ; le second, *thesis* (position).

La combinaison des pieds poétiques dans les vers est quelquefois régulière, à l'égard de la mesure musicale, et quelquefois irrégulière. Par exemple, dans les hexamètres nommés *alcmanien* et *grand archiloquien*, ainsi que dans le *dactyle tétramètre*, le dactyle composé d'une longue et deux brèves se présente dans un ordre régulier ; la mesure de ces vers est binaire, c'est-à-dire à deux temps égaux. Le vers *iambique trimètre* est composé de iambes purs, où la brève et la longue alternent dans une disposition uniforme. La mesure de ce vers est ternaire, et peut se représenter musicalement par trois temps égaux. A l'égard de la combinaison irrégulière, sous le rapport de la mesure musicale, mais très régulière quant au rhythme poétique, on la trouve dans le vers *iambique tétramètre*, dans le *scazon* ou *trimètre boiteux*, et dans beaucoup d'autres. Le iambique tétramètre est composé du *spondée*, pied poétique de deux longues, et de l'*iambe*, autre pied poétique d'une brève suivie d'une longue, et ces deux pieds sont disposés dans un ordre alternatif, en sorte que la mesure musicale de ce vers est alternativement à deux temps doubles et à trois. Les Grecs et les Latins appelaient cette proportion rhythmique de deux à trois *sesquialtère*. Dans le *scazon*, le vers commençait et finissait par un spondée, et les quatre autres pieds du vers étaient des iambes, d'où il suit que la mesure du commencement et de la fin du vers était à deux temps, et le reste à trois.

Indépendamment de ces rhythmes mêlés de proportions binaires et ternaires, il y en avait qui ne pouvaient se mesurer que par *cinq temps*, sorte de bizarrerie qui ne tombe pas sous notre sens musical, et qu'on a quelquefois essayée sans succès dans la musique moderne. Tels étaient ceux où l'on faisait entrer comme élémens le *bacchien*, composé d'une brève et de deux longues, l'*antibacchien*, formé de deux longues suivies d'une brève, et enfin l'*amphimacre*, où la brève était placée entre deux longues.

Il y avait des vers qui manquaient d'un temps simple ou double, c'est-à-dire d'une brève ou d'une longue, pour avoir la mesure nécessaire au rhythme ; on les appelait *catalectiques*. Les temps de ces valeurs se suppléaient par des silences de durée égale, ou bien, le musicien qui accompagnait le chanteur

avec la lyre ou la flûte, ou qui s'accompagnait lui-même, remplissait cet intervalle de temps par une note de valeur égale au temps qui manquait. Cet emploi de la lyre et de la flûte me paraît avoir été, dans les beaux temps des arts grecs, le seul qu'on en a fait après celui de l'indication de l'intonation pour régler la voix des chanteurs [1].

D'après les explications qui viennent d'être données du mécanisme du système rhythmique des Grecs, il me semble qu'il est facile de nous former une idée de la différence qui existait entre ce système et celui de notre rhythme musical. Tel était le rhythme poétique de ce peuple, telle était l'harmonie de ses ingénieuses combinaisons, telle était enfin la puissance de ce rhythme sur la sensibilité des oreilles accoutumées à l'entendre dans toutes ses modifications, qu'il absorbait le sentiment de la mesure purement musicale, et que la régularité de celle-ci ne se présentait pas comme une nécessité à l'esprit d'un Grec. Dans la musique européenne actuelle, au contraire, lorsqu'elle est jointe à la poésie, le sentiment de la mesure musicale absorbe celui du rhythme poétique, parce que celui-ci est très faible; le mécanisme de la quantité n'y entrant que par le nombre syllabique et par la césure. Cette différence me paraît fondamentale et me semble confirmer d'une manière inattaquable ce que j'ai dit précédemment, savoir : que, sous le nom de *musique*, les Grecs entendaient un autre art que celui auquel nous donnons ce nom.

S'il faut prouver que le sentiment du rhythme poétique dominait la musique grecque, et qu'il faisait même la base de la musique instrumentale; s'il faut enfin démontrer que la nécessité de faire sentir ce rhythme l'emportait sur toute autre considération, et même sur la succession mélodique des sons, je ferai remarquer d'abord ces permutations de nombre, si fréquentes chez les poètes lyriques de la Grèce; permutations dont l'effet était de rompre sans cesse la régularité de la mesure musicale; permutations qui seraient insupportables à l'oreille d'un musicien de nos jours, et qui faisaient les

[1] Ce qu'on vient de lire n'est qu'un aperçu du système rhythmique des anciens; pour de plus amples détails, on peut lire le Memoire de Burette *sur le rhythme de l'ancienne musique* (*Mém. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. v, p. 152); l'ample travail de M. A. Boeck sur les mètres de Pindare, dans la deuxième partie du premier volume de son excellente édition de cet auteur (Leipsick, 1811-1821), et, suivant un autre système, les *Elementa doctrinæ metricæ*, de Hermann (Leipsick, 1816).

délices des Grecs. Je dirai ensuite que c'était si bien à ce rhythme que s'attachait l'attention des habitans de l'ancienne Grèce, dans leur poésie chantée et même dans leur musique instrumentale, que les batteurs de mesure, appelés *podopsophes*, à cause du bruit de leurs pieds, avaient l'habitude de frapper le plancher de la scène avec des sandales de bois garnies de fer, en y joignant le bruit des mains frappées l'une dans l'autre. Pour la danse, on marquait la mesure avec des coquilles et des ossemens d'animaux qu'on frappait l'un contre l'autre, à peu près comme on fait aujourd'hui des castagnettes. Tout ce bruit, bien qu'il dût à peu près anéantir les mélodies jouées par de faibles instrumens, était agréable à l'oreille des Grecs, parce qu'il marquait le rhythme, et que ce rhythme était pour eux la partie la plus importante de la musique. Chez nous, au contraire, où le rhythme est faible et la mesure forte, chez nous, où les formes mélodiques, les combinaisons harmoniques, la variété des modulations et le mélange des sonorités composent à l'audition un plaisir délicat et complexe, non seulement on ne veut pas entendre le bruit du bâton de mesure, mais les gestes mêmes du chef d'orchestre qui en marque les temps sont souvent importuns.

D'après ce qui vient d'être dit des rhythmes divers de la poésie grecque, il est facile de comprendre qu'ils donnaient aux vers plus ou moins de rapidité ou de lenteur, de douceur ou de force, et qu'il en résultait souvent des images pittoresques. Le mode musical devait être en rapport avec le rhythme poétique. Si celui-ci était grave et majestueux, le mode l'était aussi, et le dorien était celui qu'on choisissait; s'il était âpre, véhément, on se servait du mode phrygien; s'il était doux et moelleux, on avait recours à l'éolien, et ainsi des autres. Tel était le secret de cette puissance des modes dont parlent les écrivains de l'antiquité, et que les modernes ont niée n'ayant pu la comprendre.

Il ne me reste qu'à dire quelques mots du système de notation de la musique des Grecs pour finir cette partie de mon résumé historique.

Plusieurs auteurs et notamment Alypius, sophiste de l'école d'Alexandrie, ont laissé des livres où sont exposées les diverses classifications des signes qui servaient à noter la musique grecque. Les lettres de l'alphabet grec, soit entières, soit tronquées, droites ou couchées, dans une position directe ou retournée, composent cette notation, dont l'invention est communément attribuée à Pythagore. Toutefois, s'il est vrai que ce philosophe a eu quelque part à l'arrangement de ces signes, il n'a fait que les modifier, car

un des écrivains grecs sur la musique dont nous possédons les écrits, Aristide Quintillien, nous a fait connaître une très ancienne notation qui était en usage parmi les Grecs long-temps avant la naissance de Pythagore. On peut lire sur ce sujet de curieuses dissertations de M. Perne, dans la *Revue musicale*.

Au premier aspect, la nomenclature des signes dont Alypius a fait connaître les combinaisons pour tous les modes, cette nomenclature, dis-je, paraît offrir une complication effrayante. Burette a porté à *seize cent vingt* le nombre de ces signes destinés à représenter les sons. Mais M. Perne a fait remarquer que ce nombre si considérable renferme les signes du genre chromatique qui n'a jamais été réellement usité dans la musique des Grecs; que de tous les modes, au nombre de quinze, il n'y en avait que trois dont on se servît, et même que le mode *lydien* diatonique avait fini par être à peu près seul en usage; enfin que les signes de la notation instrumentale et vocale étaient différens, en sorte qu'un joueur de flûte ou de cythare n'était point obligé d'apprendre les signes de la notation vocale, et réciproquement pour un chanteur. Il conclut de là qu'en réunissant même les deux systèmes de notation vocale et instrumentale, la connaissance des quinze paires de notes du mode lydien était suffisante à un musicien pour l'usage habituel, et que c'est à tort qu'on a porté à seize cent vingt le nombre des signes de la notation grecque. Il me semble que M. Perne a trop insisté sur ce point; car de ce qu'un chanteur ou un joueur d'instrumens n'auront besoin, pour lire la musique écrite dans un seul mode, que de connaître la signification d'un petit nombre de signes, il ne suit pas qu'un musicien instruit ne doive les connaître tous s'il veut approfondir son art en toutes ses parties; or, il faut bien avouer que c'est une quantité effrayante que celle de seize cent vingt signes destinés à représenter des sons. C'est d'ailleurs une singulière preuve de cette simplicité du système de notation de la musique grecque que d'affirmer qu'il y avait *quinze cent quatre-vingt-dix signes* inutiles sur le nombre de seize cent vingt que nous a fait connaître Alypius.

Il est une remarque qui a échappé à Burette et aux historiens de la musique, dans leur critique de la notation grecque : c'est que l'embarras de cette notation résulte moins encore du nombre des signes que des diverses significations de ceux qui ont une même forme; significations qui sont multipliées dans les différens modes, et dans leurs transpositions, de manière à jeter la plus grande confusion dans la mémoire des musiciens. Peut-être dira-t-on qu'il en est à peu près de même à l'égard des notes de la musique moderne,

qui changent de nom en raison de la clef qui règle la musique; mais cette objection aurait peu de solidité, car, dans notre musique, la note de la clef étant connue, toutes les autres le sont, tandis que la régularité des dispositions n'existent pas dans la notation grecque, chaque son se trouvant représenté tantôt par un signe, tantôt par un autre, tantôt par un troisième, etc. On voit qu'un tel système ne peut être vanté pour sa simplicité.

La plupart des auteurs qui ont traité du rhythme de la musique de l'antiquité, et Burette lui-même, ont dit que les Grecs n'avaient pour exprimer la mesure de ce rhythme que deux lettres (*alpha* et *bêta*), dont l'une représentait la brève et l'autre la longue : c'est une erreur dans laquelle Gaforio n'est pas tombé; car, dans son *Traité de la Musique pratique*, il a fait connaître cinq signes de mesure musicale qui servaient à marquer les combinaisons du temps chez les anciens, sans indiquer toutefois où il avait acquis la connaissance de ces signes. Un livre inédit d'un auteur anonyme du quatrième siècle, dont Meibomius a indiqué l'existence dans la préface de son édition grecque et latine du *Traité de Musique* de Bacchius le vieux, et que M. Perne a fait connaître par une notice lue à l'Institut de France, ce livre, dis-je, qui est un traité du rhythme de l'ancienne musique grecque, a confirmé la réalité des signes dont Gaforio avait parlé, en y ajoutant quatre signes de silence qui se combinaient avec ceux de la durée des sons. En cette partie de leur notation, les Grecs avaient mis la simplicité qui manque aux signes des sons pour les divers modes, car tel est le mécanisme de ces combinaisons que les neuf signes dont il vient d'être parlé suffisent pour représenter toutes les valeurs de durée ainsi que tous les silences qui peuvent entrer comme élémens dans le rhythme poétique et musical. Ces signes sont, pour la valeur des notes, des lignes horizontales simples et doubles, d'autres lignes formant un angle de 90 degrés, le *pi* et l'*éta* renversés; pour le silence, le *lambda* simple ou accompagné de traits horizontaux, l'angle et le *pi* surmontés ou souscrits par l'accent grave.

Les auteurs qui nous ont transmis des traités originaux de la musique des Grecs dans la langue de ce peuple sont au nombre de dix-sept. Le plus ancien de tous est Aristoxène; puis viennent Euclide, dont les deux opuscules sont attribués à un certain *Cléonide*, dans quelques manuscrits; Plutarque, Nicomaque, Alypius, Gaudence, Bacchius le vieux, Aristide-Quintillien, Ptolémée, Porphyre, Théon de Smyrne, Psellus, Manuel Brienne, l'anonyme qui a traité du rhythme, Georges Pachymères, Barlaam, et Joseph Racondyt. Les écrits

de ces quatre derniers n'ont pas encore été publiés. Je ne joins pas à ces auteurs Philodème, dont l'ouvrage a été découvert dans les ruines d'Herculanum, parce qu'il a fait plutôt une satire contre la musique qu'un traité de cet art. Il faut ajouter à ces noms ceux d'Aristote, d'Athénée qui, dans son *Banquet des Savans,* nous a fourni de précieux documens historiques sur la musique; de Pausanias, dont la description de la Grèce renferme d'utiles renseignemens sur quelques musiciens de l'antiquité, et enfin de Pollux et d'Hesychius, qui, dans leurs lexiques, ont aussi traité de quelques objets relatifs à la musique. On trouvera, dans la *Biographie universelle des Musiciens,* des renseignemens sur ces auteurs et sur leurs ouvrages.

Les monumens historiques qui pourraient nous fournir quelques notions de l'art musical dans l'antique Latium et dans l'Étrurie n'existent plus. On sait maintenant que ces vases élégans, connus long-temps sous le nom de *vases étrusques,* sont de travail grec. Les instrumens de musique qu'on voit représentés sur ces vases ne peuvent donc nous fournir aucuns renseignemens sur l'art dans les temps les plus anciens de l'Italie. Ce n'est que par induction qu'il nous est permis de présumer que cet art a été peu différent chez les Latins de ce qu'il était chez les Grecs. Les relations fréquentes de l'Italie moyenne avec Rome, de celle-ci avec la grande Grèce (le royaume de Naples), avec la Sicile et avec les îles de l'Ionie, dès la plus haute antiquité, ont dû donner à la musique des Étrusques et des Latins un caractère et des principes à peu près semblables à ceux de la musique des Hellènes.

A l'égard des Romains, la constitution militaire de leur république avait fait d'eux un peuple féroce peu disposé à goûter les douceurs d'un art dont les accens ne remuent que les ames sensibles. On chantait, on jouait de la lyre et de la flûte au pied du Pausilyppe et sur les bords de l'Arno; mais les rives du Tibre n'étaient point hospitalières aux musiciens. Le nom d'aucun artiste de ce genre n'est parvenu jusqu'à nous avant le temps des Scipions, et celui de Flaccus, régulateur de la déclamation des comédies de Térence, est le premier que l'histoire nous révèle. Après la conquête de la Grèce et d'une partie de l'Orient, les vainqueurs transportèrent à Rome les arts et les artistes des peuples vaincus; non qu'ils en connussent le prix, mais parce qu'ils les considéraient comme des dépouilles et des trophées de victoire. Ce fut sous le consulat de Manlius que commencèrent les concerts d'instrumens dans les jeux du cirque. Jules César, vaste intelligence née pour tout connaître et pour apprécier tout ce qui est beau, montra pour la musique un goût pas-

sionné que n'avaient pas ses compatriotes : il assembla près de lui des multitudes de musiciens; Suétone porte à dix ou douze mille le nombre de ceux qui, de son temps, vivaient à Rome.

Alternativement protégés, bannis et rappelés par Auguste, Tibère et Caligula, les musiciens n'existèrent jamais à Rome que comme une vile peuplade qui servait aux plaisirs de la multitude, mais qu'on méprisait : bien différens en cela de ce qu'ils avaient été aux beaux temps de la Grèce, où l'art et les artistes étaient en honneur, où toute la population cultivait cet art comme un présent des dieux, où on l'enseignait comme la première des sciences dans les écoles publiques, où les philosophes en recommandaient l'étude comme d'une chose utile au bonheur des hommes. C'est sans doute à cette différence dans la manière de considérer la musique qu'il faut attribuer l'ignorance où nous sommes des circonstances relatives aux progrès de cet art chez les Romains. Pas un écrivain latin sur la musique n'est cité antérieurement aux temps de décadence. La musique qu'on cultivait à Rome était grecque; les musiciens, Grecs; les théoriciens, Grecs; enfin, c'étaient aussi des Grecs qui fabriquaient les instrumens. Même au cinquième siècle, après que l'empire fut devenu la proie des barbares, c'étaient encore les principes de la musique grecque qui étaient exposés par Boèce, infortuné ministre d'un roi goth, dans un ouvrage remarquable par une excellente méthode d'analyse, et par une pureté de langage à peu près inconnue au temps où vivait l'auteur. Malgré la longue domination des Romains dans le royaume de Naples, les traités de musique qu'on a trouvés parmi les manuscrits d'Herculanum étaient en langue grecque; enfin, aucunes traces d'un art romain n'existent, si ce n'est dans une notation que Boèce nous a fait connaître.

Il paraît qu'aucun système de notation musicale n'était connu des Romains avant que les musiciens grecs eussent porté le leur en Italie. Dire jusqu'à quel point on poussa à Rome la connaissance de ce système étranger, c'est ce qui n'est pas possible. Tout porte à croire que le mécanisme de cette notation parut difficile, et qu'il se trouva quelque Romain qui imagina d'en faire disparaître toute la complication en y substituant quinze lettres de l'alphabet latin (depuis A jusqu'à R); mais on ignore à quelle époque et de quelle manière se fit cette substitution. Boèce, à qui nous devons la connaissance de cette notation latine, n'entre à ce sujet dans aucuns détails. J. J. Rousseau a cru que Boèce lui-même en était l'inventeur; mais il n'y a rien dans le livre de cet auteur qui autorise une telle conjecture.

Dès les quatrième et cinquième siècles de l'ère chrétienne, deux écrivains avaient pourtant écrit en latin sur la musique; mais tous deux étaient nés en Afrique et avaient fait leurs études à Carthage. Le premier est ce célèbre père de l'église connu sous le nom d'Augustin. Son livre, ouvrage de sa jeunesse et peu digne de lui, est particulièrement un traité du rhythme écrit d'une manière obscure. C'est d'ailleurs un ouvrage tout entier conforme aux principes des Grecs. Il en est de même de la partie musicale d'une espèce d'encyclopédie écrite par Martianus Capella. Le traité de musique qui forme le neuvième livre de cette encyclopédie par ordre de matières, est uniquement relatif à la musique grecque [1].

L'identité qui existait à l'égard du système, entre la musique des Romains et celle des Grecs, se trouvait dans les formes des instrumens et dans leur usage. Tout ce que nous voyons sur les bas-reliefs de Rome, dans les peintures de Pompeïa et d'Herculanum, et même dans les instrumens qu'on y a découverts, et qui sont au musée de Portici, nous offre des ressemblances parfaites avec ce qu'on voit sur les vases grecs et avec les descriptions qui se trouvent dans Athénée, Pausanias, Pollux et quelques autres écrivains de la Grèce.

La translation du siége de l'empire à Byzance, par Constantin, porta un coup mortel aux arts de Rome. Déjà la décadence était sensible alors que se fit cette translation; mais elle fut bien plus rapide après ce grand événement, qui exerça d'ailleurs une si funeste influence sur le sort de l'Europe. La dégénération progressive des Romains avait préparé l'asservissement de l'Italie. Le dernier des Romains avait été Ætius, vainqueur d'Attila dans les plaines catalauniques. Après lui les hordes de barbares qui inondèrent l'empire d'Occident eurent plutôt à marcher qu'à combattre pour établir leur domination : tout périt dans leurs dévastations, et la fuite fut le seul moyen de salut qui resta aux artistes et aux savans. Athènes, Constantinople, Alexandrie leur offrirent des asiles restés paisibles jusque là; ils y reprirent le cours de leurs travaux.

Ces faits expliquent la rapide décadence de la musique dans l'empire d'occident à une époque où le même art était encore cultivé avec succès par les Grecs. La plupart des écrits originaux que nous possédons sur la musique de ceux-ci appartiennent précisément à ce temps de la dégénération de l'art en

[1] Voyez sur ces auteurs les articles du dictionnaire qui suit ce résumé.

Italie. Mais ici se présente nne considération très importante qui a échappé à tous les historiens de la musique : la voici. Les nations scythes et slaves, qui pendant plus de trois siècles firent irruption dans l'empire romain, ces Vandales, ces Goths, ces Lombards, qui semèrent partout la désolation, portèrent une atteinte mortelle à la musique grecque cultivée dans cet empire; mais ces peuples eux-mêmes avaient une musique dont la constitution était toute différente de celle des peuples vaincus par enx. Dans cette musique, il se trouvait quelques rudimens d'harmonie et un système particnlier de notation qui, par une fusion lente se mêlèrent aux restes de l'ancienne musique grecque et produisirent à la fin les élémens de l'art que nous cultivons aujourd'hui. Je donnerai tont à l'heure des éclaircissemens sur tout cela. Or, tandis que par l'effet même des atteintes portées à l'ancienne musique de l'Occident, un art nouveau se créait, les Grecs, à l'abri de ces perturbations, conservaient leur système sinon intact, au moins peu modifié dans ses parties essentielles, et n'admettaient d'innovations que dans le mode d'exécution de leurs mélodies. Cette époque de crise d'nn côté et de stabilité de l'autre me paraît digne de toute l'attention des esprits observateurs.

ANTIQUITÉ. — CONTINUATION.

MUSIQUE DES PEUPLES SEPTENTRIONAUX.

Les plus anciennes traditions ont fait considérer les nations qui habitaient les parties septentrionales de l'Europe dans les temps historiques les plus reculés comme étant originairement sorties de l'Orient, c'est-à-dire de la Perse; mais la plus grande obscurité règne sur l'époque où ces migrations auraient eu lieu. Elle doit remonter au-delà des révolutions dont le souvenir nous a été couservé par l'histoire. Sans doute il a fallu des circonstances extraordinaires pour déterminer des tribus entières à quitter d'heureuses contrées pour aller habiter sur un sol inculte, couvert de forêts, de marécages, et placé sous un ciel rigoureux. Cette marche est inverse de celle qu'on a vu suivre long-temps après par ces peuplades des pays septentrionaux, car elles quittèrent alors leurs rudes climats pour en chercher de plus doux, et pendant près de quatre cents ans, des multitudes sauvages sortirent de leurs forêts et de leurs marais du Nord, se poussant mutuellement contre le colosse romain qui résistait en vain à leurs efforts, et qui finit par succomber.

Au premier aspect, ces peuples, originaires, dit-on, de l'Orient, semble-

raient avoir dû conserver le système des arts de leur pays primitif; pourtant il n'en fut point ainsi; car s'il est vrai, comme l'affirment quelques écrivains d'après des raisonnemens qui paraissent plausibles; s'il est vrai, dis-je, que leur musique est restée dans les formes qu'elle avait aux temps les plus anciens, on doit en conclure que ces formes ont été instituées originairement d'une manière très différente des formes de la musique orientale. Il faut donc que des circonstances extraordinaires aient influé sur ces formes antiques de la musique des peuples septentrionaux, si peu semblables aux systèmes orientaux, ou que la formation de ceux-ci soit antérieure aux émigrations des habitans primitifs de la Perse et de l'Inde.

Quoi qu'il en soit, je vais essayer de faire voir en quoi différait l'ancienne musique du nord des autres systèmes dont il a été parlé jusqu'ici.

Dans ce qu'on vient de lire, il n'est parlé des peuples septentrionaux que collectivement; ce n'est pas à dire pourtant que tous aient eu le même système de musique : des différences assez considérables s'y faisaient remarquer; mais ces divers genres de musique avaient de certaines analogies qui m'ont déterminé à les réunir dans un même article.

Les Vandales, ancêtres des Polonais, les Goths, dont les Suédois tirent leur origine, les Scandinaves, anciens habitans du Danemarck, les Scythes, aujourd'hui connus sous les noms de Russes, de Cosaques et de Tatars, ont laissé chez leurs descendans d'anciennes traditions musicales qui, bien qu'altérées peut-être par le temps, conservent encore un caractère d'originalité, une empreinte locale, un cachet de mœurs sauvages qu'il est impossible de méconnaitre. Beaucoup d'antiquaires se sont occupés de recueillir les anciens chants nationaux de ces peuples; tous s'accordent à reconnaître leur origine antique. L'accent de ces chants, surtout de ceux dont l'antiquité paraît incontestable, cet accent, dis-je, est triste; leur mouvement est lent. C'est le gémissement de l'esclave. Il est remarquable que chez tous ces peuples, l'échelle musicale semble être faite pour le mode mineur. Le mouvement vif et le mode majeur n'apparaissent guère dans leur musique que pour la danse et les chants de guerre.

De tous les peuples que je viens de citer, les Scythes sont le plus ancien. Leur nom est lié à l'histoire de la Grèce. C'est par eux que je crois devoir commencer l'examen de la musique native du Nord.

Si l'on fait un sérieux examen des anciens airs originaux des paysans russes, deux choses attireront surtout l'attention de l'observateur : l'une est la forme

de l'échelle musicale ; l'autre, la cadence qui se présente presque toujours d'une manière uniforme et régulière. Pour faire comprendre ce que j'ai à dire à cet égard, je ne puis mieux faire que de donner pour exemple un de ces airs, sorte de type qui se représente souvent avec des modifications plus ou moins nombreuses sans altération sensible de la forme primitive (Voyez, aux exemples notés, le n° 9). La gamme de cet air, qui, ainsi que je viens de le dire, est la base de la plupart des airs russes, se présente sous la forme mineure avec la note sensible au grave ; elle est privée de cette note à l'aigu, comme dans l'exemple suivant :

sol dièse, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol* bécarre.

L'air que j'ai donné pour spécimen de la mélodie russe, parce qu'il est un type populaire, est composé de deux parties, dont l'une est dans le mode mineur et l'autre dans le majeur. Le majeur relatif est tout entier dans cette gamme par la présence de la note sensible au grave, et par son absence à l'aigu. Il n'existe pas un seul air ancien dans toute la Russie où la note sensible ait été employée dans le haut.

Guthrie (Mathieu), savant Anglais, qui a passé un grand nombre d'années en Russie, qui a fait beaucoup de recherches sur les antiquités du pays, et qui a publié sur ce sujet de curieuses dissertations, affirme que toutes ces mélodies sont de la plus haute antiquité, qu'elles ont toutes un caractère analogue, et que les paysans russes les chantent dans l'intérieur des terres, où jamais l'étranger n'a pénétré, de la même manière que ceux qui environnent les grandes villes. Il y a donc lieu de croire que parmi ce peuple barbare qui n'a pas fait un pas vers la civilisation, tout ce qui tient de la musique se retrouve aujourd'hui dans le même état qu'aux siècles les plus reculés de l'histoire, et que cette musique est à peu près ce qu'était celle des Scythes. La suite démontrera jusqu'à quel point cette conjecture est fondée.

Considérons maintenant ce que j'ai donné comme spécimen de la musique de ce peuple sous le rapport de la cadence dont j'ai déjà parlé. Ce que j'appelle ici *cadence* n'est autre chose que la contexture des phrases et leur terminaison. Or, remarquez que cette contexture est tellement régulière dans sa modulation, et que le retour final à la note principale est ramené dans un ordre de symétrie tel que l'harmonie est en quelque sorte inhérente à ces formes. L'opinion que j'émets ici pourrait passer pour une supposition hasardée si, bien différens de tous les peuples dont j'ai parlé jusqu'ici, les paysans russes n'étaient pas toujours accompagnés dans leurs chants par une simple et gros-



Cet air, qui se chante particulièrement dans l'intérieur des terres de la petite Russie, est de la plus haute antiquité. Sa tonalité est un type qui se reproduit dans un très-grand nombre de mélodies des peuples du Nord.

Au dernier couplet, la voix reste sur la note la *du premier Temps de l'avant dernière mesure.*

sière harmonie sur leur violon rustique appelé *goudok*, sur la *gously*, harpe horizontale, et sur la guitare à deux cordes appelée *balalaïka*. C'est ici le lieu d'examiner quelle peut être l'origine de cette harmonie; mais avant d'aborder ce sujet délicat, il est nécessaire que je dise quelques mots des instrumens de musique que je viens de nommer, et particulièrement de l'instrument à archet nommé goudok.

Pour la première fois, l'archet nous apparait ici comme un type originaire. Si on l'a vu chez les Arabes, ce n'est point comme une production de leur pays, mais comme une conquête sur l'Occident. L'archet est, en effet, comme je l'ai déjà dit, originaire de l'Europe; c'est de cette partie du monde habité qu'il est sorti pour se répandre en Afrique et en Asie. J'ai déjà dit qu'on n'en trouve aucunes traces sur les monumens de l'Égypte, ce qui paraît démontrer qu'il n'a été introduit dans ce pays que vers les quatrième et cinquième siècles, après que les barbares l'eurent porté dans l'Europe méridionale, d'où il a passé en Grèce et dans l'Arabie.

Que s'il pouvait y avoir quelque doute à l'égard de l'ancienne existence de l'archet et de l'instrument auquel il s'applique dans les pays septentrionaux, je ferais remarquer que le goudok a exactement la forme d'une mandoline, non échancrée sur les côtés pour laisser le passage à l'archet, semblable en cela aux plus anciens instrumens de ce genre dont les figures nous ont été transmises par les monumens du moyen-âge. Un instrument de ce genre est représenté dans un manuscrit des premières années du neuvième siècle qui existait autrefois dans l'abbaye de Saint-Blaise. L'abbé Gerbert en a donné la figure dans son *Histoire de la Musique d'église* [1]. L'antiquité de ce monument, qui appartient aux pays septentrionaux, nous fournit une des nombreuses preuves que les instrumens à archet sont originaux de cette partie de l'Europe. Quant à l'archet dont on se sert pour jouer du gondok, il est dans toute sa grossièreté originelle, car c'est exactement un arc dont les deux extrémités sont pareilles.

Le goudok est monté de trois cordes, dont l'accord varie suivant le caprice de celui qui en joue et le ton de la mélodie qu'on veut accompagner, mais, en général, la corde la plus basse donne la note finale des mélodies, et les deux autres sonnent la quinte de cette note, redoublée à l'octave.

La *gously* ou *harpe horizontale* est un instrument singulier composé d'une

[1] *De cantu et musica sacra*, t. II.

planche mince de sapin attachée à une caisse légère. Elle est montée de cinq cordes, qui sont accordées de cette manière :

la, ut, mi, sol, la.

Le musicien qui joue de la gously ne s'en sert jamais que pour accompagner le chant des lentes mélodies, ou les airs de danses qu'on joue sur le gondok. L'harmonie qu'il tire de sa harpe, les accords que le joueur de goudok exécute parfois sur ses trois cordes sont dignes de toute notre attention ; car, il n'en faut pas douter, c'est de là que notre système de musique, créé dans le moyen-âge et développé jusqu'à nos jours par de successives transformations, a pris son origine. Examinons ce fait si curieux, si peu connu, et qui a échappé à l'observation de tous les historiens de la musique; car, bien que Jean-Jacques Rousseau ait écrit que l'*harmonie est une invention des barbares*, cette saillie lui était plutôt dictée par un mouvement d'humeur dans la chaleur de la discussion, que par une connaissance historique de la valeur de son assertion.

Tous les musiciens qui ont voyagé dans l'intérieur de la Russie et qui ont assisté aux concerts rustiques qu'on entend souvent vers le soir à la porte des cabanes, ont remarqué que, sans être soutenues par une harmonie constante, les voix sont accompagnées de temps en temps d'un accord parfait, exécuté soit par un instrument, soit par d'autres voix. C'est au début de la chanson, à la cadence des phrases, et aux changemens de mode que ces accords se font entendre. Or ce genre d'accompagnement n'a rien emprunté de la musique moderne; il est né dans le pays, et tout porte à croire qu'il y existe depuis une antiquité très reculée, car, encore une fois, les paysans russes de l'intérieur des terres n'ont point changé ; ils sont tels qu'ils étaient il y a bien des siècles, et leur civilisation n'a point avancé.

C'est moins, d'ailleurs, dans des témoignages historiques que nous devons chercher la preuve de l'existence antique d'une sorte d'harmonie dans la musique de ce peuple grossier, que dans la nature même de son échelle musicale, et dans la forme de ses mélodies. Cette échelle est toute favorable à l'harmonie dont il s'agit, car son analogie avec la gamme de notre musique moderne est sensible, et les cadences des phrases semblent faites exprès pour que des accords puissent y trouver place, tant il y a de régularité dans les terminaisons sur la note principale du ton. Ou je me trompe fort, ou la comparaison de ces lois de tonalités et de ces formes mélodiques avec les tonalités et les mélodies que j'ai analysées dans tout ce qui précède, suffira pour faire

comprendre pourquoi celles-ci sont inharmoniques et pourquoi l'harmonie s'allie naturellement avec les autres. J'ai cru devoir donner la démonstration de cette assertion en publiant la vieille mélodie russe qu'on trouvera à la suite de ce résumé (n° 9) avec accompagnement de gously, tel qu'elle m'a été donnée par Boieldieu, dont nous déplorons la perte récente, après son retour de Russie. Également frappé de l'originalité de la mélodie, et de la convenance tonale de l'harmonie, il avait noté avec soin cette pièce curieuse. Au reste, chacun pourra essayer de placer un accompagnement régulier sur toutes les anciennes mélodies lentes du recueil historique publié à Pétersbourg, par M. Prachta, et de tous ceux qui ont paru depuis lors dans cette ville et à Moscou : on se convaincra de la facilité qu'il y a à faire cette alliance de l'harmonie et des chants russes.

Que les Goths, les Lombards, les anciens Danois ou Scandinaves, et d'autres peuples du Nord, qui inondèrent l'Europe méridionale pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, aient eu, comme les Scythes, des notions d'une harmonie grossière, c'est ce qui ne me paraît pas douteux. Tant d'analogie existait dans les élémens de la musique de tous ces peuples, ainsi que je le ferai voir en traitant de cet art chez les Cambro-Bretons ou Welches, les Écossais et les Irlandais, qu'il n'était pas possible que ce trait caractéristique ne leur fût pas commun. Des preuves historiques incontestables viennent d'ailleurs à mon appui dans cette importante question.

Isidore de Séville, qui écrivait dans les dernières années du sixième siècle ou dans les premières du septième, est auteur d'un petit traité de musique, où l'on trouve les premières notions de l'accord simultané des sons. *La musique harmonique*, dit-il, *est la modulation de la voix, la concordance de plusieurs sons, et la réunion (de ceux-ci)* [1]. Plus loin il divise cette musique harmonique en *symphonie*, qui est l'harmonie des consonnances, et en *diaphonie*, qui est celle des dissonances. Enfin, dans le neuvième chapitre de ce petit ouvrage, où il traite des rapports numériques des sons, après avoir parlé de la proportion de trois à un, qui est celle de la quinte, il dit que *de cette proportion est née la symphonie* (l'accord) *de l'octave et de la quinte* [2]. Voilà donc deux intervalles réunis dans un seul accord.

[1] Harmonica (musica) est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, et coaptatio. (*Isid. hispal. sentent. de Musica*, cap. 6.)

[2] Ex hoc triplari nascitur symphonia, quæ dicitur diapason et diapente. (*Ibid.*, cap. 9.)

S'il restait quelque doute qu'Isidore ait voulu parler de l'accord simultané des sons, dans les passages qui viennent d'être rapportés, bien qu'il ait employé le mot de *coaptatio* en parlant de leur harmonie, et que ce mot soit celui dont se sont servis les auteurs qui ont traité de l'harmonie ou du contrepoint dans les douzième et treizième siècles, si, dis-je, il restait du doute sur le sens de ses paroles, je ferais remarquer qu'un moine du dixième siècle, nommé Hucbald, Gui d'Arezzo, et beaucoup d'autres écrivains du moyen-âge, nous ont fourni des exemples de la *diaphonie*, ou harmonie dissonante, dont Isidore a le premier employé le terme parmi les auteurs latins.

Or, remarquez l'importance de ces premières notions de l'harmonie dans le livre d'Isidore de Séville, puisque nous les trouvons dans un ouvrage dont la date est très rapprochée de l'invasion des nations du Nord dans la partie méridionale de l'Europe, particulièrement de celle des Visigoths en Espagne, et de leur établissement dans les royaumes de cette péninsule. La coïncidence est si frappante qu'elle me semble digne de fixer l'attention de tout musicien érudit. Sans doute, je ne prétends point qu'il y ait eu, dans ce que les peuplades du Nord connaissaient de l'harmonie, autre chose que de faibles rudimens; mais ces informes élémens d'une partie si importante de notre musique, paraissent avoir suffi pour donner naissance à un art nouveau chez les peuples de l'Europe méridionale. Bien des faits me restent à ajouter à ceux que je viens d'énoncer pour donner plus de poids à ma conjecture : ils se présenteront à leur place dans la suite de ce résumé.

Avant de poursuivre ma tâche à cet égard, je dois m'arrêter sur une objection qu'on ne manquera pas d'opposer au fait historique établi dans ce qui précède. Eh quoi ! dira-t-on, vous avez refusé la connaissance de l'harmonie aux peuples les plus instruits et les mieux organisés pour les arts qu'il y eût dans l'antiquité, et vous prétendez que des nations sauvages, séparées du monde policé bien moins par leurs forêts et la rigueur de leur climat que par la férocité de leur instinct et la barbarie de leurs mœurs, ont possédé cette connaissance précieuse? De telles idées ne sont-elles pas contraires à tout ce qu'on sait de la propagation ordinaire des connaissances humaines? La réponse à cette objection me paraît résulter des principes que j'ai déjà posés. Ces principes sont qu'il n'y a point d'art absolu, résultant d'une base unique, universelle; que cette base est variable comme les phénomènes de la sensibilité; enfin, que l'harmonie n'est une condition de perfection dans la musique qu'autant que le système de tonalité en fait une conséquence nécessaire;

qu'autant que l'harmonie est inhérente aux formes mélodiques, et que celles-ci le sont à l'harmonie. J'ai déjà fait remarquer qu'il ne suffit pas que le fait de la relation harmonieuse des sons se manifeste à l'oreille, pour que la notion de sa convenance, ou plutôt de sa nécessité, frappe le sens musical; la sensation satisfaisante de cette relation ne se développe qu'autant qu'il y a connexion entre elle et le système général de l'art. Ainsi l'idée de nécessité d'accord sur certains sons a pu naître chez les peuples du Nord, parce que la nature de leur échelle et les formes de leurs mélodies y conduisaient naturellement; d'autre part, elle ne s'est point présentée à l'esprit des Grecs, parce que la beauté de la musique de ceux-ci dépendait d'un autre ordre de choses; ce qui n'empêche pas que la science musicale des Grecs n'ait été portée fort loin, tandis qu'il n'y a peut-être eu chez les Scythes et les Goths qu'un développement de force instinctive.

Je reviens souvent sur cette doctrine, parce qu'elle est nouvelle et qu'elle est vraisemblablement destinée à éprouver bien des contradictions. L'éclectisme en matière d'art est plus difficile à établir qu'en toute autre chose.

Rien ne me semble plus favorable au développement de la théorie exposée dans ce résumé, et particulièrement à la confirmation de mes conjectures sur l'origine de l'harmonie européenne, que l'examen de la situation de la musique aux Iles-Britanniques dans l'antiquité et au moyen-âge. Dans cet examen, j'aurai à comparer trois systèmes également remarquables, savoir : ceux des Gallois ou Cambro-Bretons, des Écossais et des Irlandais.

Au nombre des peuples septentrionaux les plus considérables de l'antiquité, on comptait la grande nation des Celtes, qui s'étendait originairement des bords du golfe Adriatique jusqu'aux frontières de la Thrace, et qui, dans la suite, traversa la Germanie pour pénétrer dans les Gaules, et finit par être refoulée dans l'*Armorique*, ou Bretagne française, et dans le pays de Galles en Angleterre, où l'on parle encore sa langue. Ce peuple welche appelé par les Anglais *Cambro-Bretons*, paraît avoir eu une origine commune avec les Gaulois; du moins est-il certain que les habitans de la Basse-Bretagne parlent un langage qui a beaucoup d'analogie avec le leur, et que ces deux peuples s'entendent [1]. Dans la Gaule comme dans le pays de Galles il y

[1] Suivant l'opinion de quelques auteurs, l'*Armorique*, ou la Bretagne française, a été peuplée par les Welches qui, sous la conduite de *Conan*, vers l'année 384 de l'ère chrétienne, vinrent s'y établir.

a eu des prêtres appelés *druides*, qui célébraient des mystères religieux dans les forêts, et des *bardes* ou prêtres musiciens qui chantaient la gloire des héros. Mais il y a cette différence entre la Gaule et le pays de Galles, que dans ce dernier les bardes existent encore, que la langue cambrienne ou celtique y est cultivée dans la poésie, et que la musique y a conservé son caractère primitif. C'est quelque chose de remarquable que cette succession non interrompue des bardes welches, depuis près de deux mille ans, et que la conservation intacte de la langue et de la musique celtique, dans un pays qui fut long-temps soumis à la domination des Saxons. Le comté de Cornouailles et le Devonshire avaient aussi gardé leur langue et leur musique pendant une longue suite de siècles; mais Édouard Jones a fait voir, dans ses recherches sur les bardes, que la langue celtique commença à s'altérer dans ces comtés, sous le règne d'Élisabeth, et qu'on n'y retrouve plus que quelques mots corrompus mêlés à la langue moderne de l'Angleterre.

Rien de plus original, de moins semblable à notre musique que la musique cambro-bretonne; cependant ce n'est pas dans sa tonalité que consiste la dissemblance, car cette tonalité, sous le rapport de la construction de l'échelle, a beaucoup de rapport avec celle de la musique moderne. Ce qui imprime aux mélodies welches leur caractère étrange, c'est la finale des phrases, qui tombe souvent dans un autre ton que celui où ces mélodies semblent être établies. On peut voir des exemples à la suite de ce résumé (sous les n°s 10, 11). Il résulte de ces singulières finales un sentiment de deux tons différens dans le même air, qui a beaucoup de charme pour une oreille galloise. Il y a cependant un certain nombre de mélodies welches dont les formes ont beaucoup d'analogie pour la tonalité, les cadences et les formes finales, avec la musique actuelle. Édouard Jones, barde du prince de Galles, en a fourni plusieurs exemples dans l'ouvrage déjà cité, particulièrement un qui a pour titre : *le Chant du prophète David*. Il l'a tiré d'un manuscrit du onzième siècle, mais il le croit beaucoup plus ancien : on le trouvera à la suite de ce résumé (n° 12). Ce morceau est exactement dans la tonalité de notre mode d'*ut* majeur.

L'emploi de l'harmonie n'est pas moins original chez les bardes welches que les formes de leur mélodie. Il serait à peu près impossible de fixer l'époque où ils ont commencé à en adopter l'usage, mais il y a lieu de croire que les principes de cette harmonie remontent chez eux à des temps fort reculés. D'une part, le soin qu'ils ont pris de conserver à leur langue, à leur mélodie,



Pl. 8.
Ancien air Welche ou Gallois
10.
Modéré
Harpe.
DADI DAU
Ancienne Mélodie Welche que Henri V aimait à chanter dans les tavernes quand il n'était que Prince de Galles.
11.
On n'a pas cru devoir placer sous cet air les paroles galloises dont la prononciation exigerait une longue étude.
CHANT DU ROI DAVID.
12
Lent.

leur caractère primitif, doit faire penser que ce n'est pas dans les temps modernes qu'ils ont puisé l'usage d'accompagner leur voix par la harpe, en faisant entendre des accords sur cet instrument; de l'autre, l'antiquité de cette harpe et du *crwth*, instrument à archet, est constatée par de très vieux manuscrits en langue galloise, qui révèlent eux-mêmes des traditions populaires très anciennes. Les premières lois écrites sont celles de *Dyunwal Moelmuth*, roi de la Grande-Bretagne qui vivait environ 440 ans avant l'ère chrétienne; puis vinrent celles de *Martia*, reine de ce pays, qui furent traduites ensuite en saxon par le roi Alfred, et enfin, les lois du roi *Howel*, qui régnait vers l'année 920; celles-ci renferment la plus grande partie des premières. Ces lois ont été réunies et traduites par Wotton et Moses William, sous le titre de *Leges Wallicæ*. On trouve dans leur recueil ce passage: *Les trois choses indispensables à un gentilhomme ou baron, sont sa harpe, son manteau et son échiquier.* (Leges Wallicæ, pag. 301.) Dans un autre endroit, il est dit: *Trois choses sont nécessaires à un homme dans sa maison, savoir: une femme vertueuse, un coussin sur sa chaise et sa harpe bien accordée.* (Leges Wallicæ, pag. 302.) Tous les anciens poèmes welches, contiennent les noms d'une multitude de joueurs de harpe et de *crwth*, qui accompagnaient leurs voix avec ces instrumens. On cite particulièrement *Cycnerth*, barde du prince *Maelgwn*, *Cosirch*, musicien de Heilyn, *David Athro*, *Morrydd* et *Cynwrig Bencerdd*, qui brillaient dans le sixième siècle parmi les joueurs de harpe et de crwth les plus distingués [1].

La harpe et le crwth des bardes welches sont des instrumens fort remarquables dont la conformation indique un état avancé de l'art à l'époque où ils ont été construits. Je crois que la forme qu'ils ont aujourd'hui doit être considérée comme étant celle qu'ils avaient il y a plus de douze cents ans: car elle est si originale, si différente des harpes et des instrumens à archet qui ont été en usage dans le reste de l'Europe à différentes époques, qu'il est évident que l'imitation n'y est entrée pour rien. La harpe cambro-bretonne, welche ou galloise, a trois rangs de cordes parallèles; les deux rangs extérieurs sont accordés à l'unisson et contiennent tous les sons d'une échelle diatonique accordée dans le ton d'*ut*: cet accord à l'unisson parait avoir eu pour but de renforcer le son quand cela est nécessaire, et d'obtenir de certains effets par-

[1] V. Édouard Jones, *Historical account of the Welsh bards*, p. 38.

ticuliers. Le rang du milieu donne tous les demi-tons intermédiaires à ceux de la gamme diatonique ; en sorte que, sans qu'il soit besoin d'y appliquer un mécanisme de pédales, la harpe des musiciens welches fournit une échelle chromatique complète. Les bardes se servent de cet instrument difficile avec une habileté rare ; c'est avec lui qu'ils accompagnent les mélodies galloises, modulant de fantaisie, et conduisant souvent le chanteur d'un ton dans un autre pour les divers couplets d'un même air. Ce système de modulation donne à la musique cambro-bretonne un caractère d'étrangeté dont on ne peut se faire d'idée sans l'avoir entendue. Tout ce que j'avais appris à cet égard ne m'avait fourni que des notions fort vagues avant que j'eusse assisté (en 1829) à un *estedvodd*, espèce de fête musicale des bardes du pays de Galles; là, seulement, j'ai pu comprendre avec netteté la nature et le mécanisme de cette singulière musique, avec laquelle l'harmonie paraît avoir été inhérente depuis bien des siècles. Un écrivain anglais (Pennant) croit que la harpe welche n'a eu dans son origine que neuf cordes en un seul rang; puis, dit-il, est venu le second rang, et enfin le troisième. Il cite à l'appui de ce fait une monodie sur le barde welche *Sion Eos*, écrite dans le cinquième siècle. Si le fait dont il s'agit est en effet mentionné dans cette monodie, il ne peut y avoir de preuve plus authentique de l'antiquité de la harpe à triple rang de cordes des bardes de la Grande-Bretagne. (On peut consulter à ce sujet, E. Jones, *Musical and poetical relicks of the Welsh bards*, les recherches du docteur Ledwich sur la harpe irlandaise, *An historical enquiry respecting the performance on the harp*, par Gunn, et *An historical dissertation on the harp*, par Bunting.)

Le crwth n'est pas moins antique que la harpe, et son usage a été certainement réservé à l'Angleterre dès les premiers temps de l'ère chrétienne : nous en avons pour preuve ces deux vers de Venantius Fortunatus, évêque de Poitiers, qui écrivait vers l'année 609 :

> Romanusque lyrâ, plaudat tibi, barbarus harpâ,
> Græcus Achilliacâ, *Crotta britanna* canat [1].

Le crwth est un instrument à archet, composé d'une caisse sonore en carré long, évidée dans sa partie supérieure, avec un manche surmonté d'une touche

[1] *Venant. Fortun.*, carm. 8, lib. 7.

dans le centre. Il est monté de six cordes, dont quatre sont placées sur la touche, et deux se jouent à vide en dehors. Le cordier, peu différent de celui des anciennes violes, est coupé obliquement. Le chevalet, très peu bombé, est posé sur la table près des ouïes, qui sont de simples trous arrondis. La forme de ce chevalet et l'accord de l'instrument sont pour nous une source de lumière à l'égard des notions d'harmonie que les anciens bardes ont pu avoir : car il résulte de cette forme et du choix des notes de l'accord, qu'on n'a pu jouer de l'instrument sans faire entendre deux ou même trois cordes à la fois, et que ces accords ont toujours été des agrégations de quintes et d'octaves. Cette nécessité des accords de plusieurs cordes est encore démontrée par l'absence d'échancrures pour laisser passer l'archet, ce qui obligeait celui-ci à se mouvoir horizontalement. Les six cordes étaient accordées de cette manière : la première était à l'unisson du *ré* qui se fait sur la seconde corde du violon ; la seconde, à l'octave grave de ce *ré ;* la troisième donnait à vide l'*ut* grave du violon ; la quatrième, l'*ut* qui se fait sur la deuxième corde du même instrument; la cinquième, le *sol* de la seconde ligne de la portée, à la clef de ce nom, et la sixième, l'octave grave de cette note, c'est-à-dire, le *sol* de la quatrième cordo du violon à vide. Outre les octaves qui résultaient de l'ensemble de la première et de la deuxième corde, de la troisième et de la quatrième, de la cinquième et de la sixième, il est évident qu'on pouvait, en doigtant les cordes (et l'on devait les doigter puisqu'il y a une touche à l'instrument), faire entendre la quinte entre la première et la seconde corde, c'est-à-dire, *sol, ré ;* la quinte entre la troisième et la quatrième, c'est-à-dire, *fa, ut,* la quinte *ut, sol,* entre la seconde et la troisième, et enfin, à vide, la quarte *sol, ut,* entre la quatrième et la cinquième. Or, ces combinaisons de sons, très faciles puisqu'il ne fallait pour les obtenir que doigter un seule corde, ces combinaisons, dis-je, sont précisément celles qui constituent, comme on verra par la suite, l'harmonie grossière de l'église latine au moyen-âge. Que cette harmonie ait été long-temps la seule que les bardes welches ont connue, c'est ce qui ne me paraît pas pouvoir être décidé, bien qu'il y ait lieu de croire, à l'inspection de la harpe dont ils se servaient, que leurs progrès ont précédé ceux des autres musiciens de l'Europe ; mais du moins il me paraît qu'ils possédaient long-temps avant le sixième siècle les notions dont je viens de parler. Je ne finirai pas sur ce sujet sans faire remarquer qu'Édouard Jones, barde welche lui-même, et qui, comme tel, jouait de la harpe et du crwth, a constaté la nécessité de faire entendre l'harmonie

de plusieurs cordes lorsqu'on joue de cet instrument [1]. Il dit même que le *crwth trithant*, espèce de viole ou de rebec à trois cordes, était moins estimé que l'autre parce qu'il ne pouvait pas produire une harmonie aussi complète [2].

Il resterait à examiner l'influence que la domination des Danois, des Angles et des Saxons en Angleterre, a pu exercer sur la musique des Welches; mais les documens nous manquent pour faire cette appréciation. Tous ces peuples, venus de la Germanie et des bords de la Baltique, avaient vraisemblablement des notions d'harmonie, comme les autres nations septentrionales qui s'étaient répandues dans le midi de l'Europe à des temps antérieurs; mais il est douteux qu'ils fussent plus avancés dans cette partie de l'art, que ne l'étaient les bardes de la Grande-Bretagne. Les instrumens de musique anglo-saxons, publiés par Strutt dans son *Angleterre ancienne*, n'indiquent pas un état plus avancé de l'art que ceux des Welches. D'ailleurs, il y a peu de vraisemblance que la haine des Welches pour l'étranger, haine qui s'est montrée avec tant d'énergie contre les Saxons, et qui a fait conserver intacte la langue celtique sous la domination de ceux-ci, il est peu vraisemblable, dis-je, que cette haine ait permis aux musiciens originaires de la Grande-Bretagne, d'emprunter quelque chose à leurs oppresseurs. A l'égard des Danois, ce qui reste des traditions des bardes scandinaves indique beaucoup d'analogie entre leurs idées poétiques et musicales et celles des bardes welches; mais il y a beaucoup d'apparence que ceux-ci ont été les instituteurs des autres, car les neuvième et dixième siècles sont le temps de la gloire des bardes du Danemark [3].

[1] *Historical account of the Welsh bards*, p. 115.

[2] *Ibid.*, p. 116.

[3] On peut voir sur ce sujet la préface de W. C. Grimm, dans son recueil intitulé : *Altdaenische Hendenlieder, Balladen und Marchen*, Heidelberg, 1811, in-8°.

Cette question de l'existence de l'harmonie chez les bardes de la Grande-Bretagne antérieurement à l'époque où l'usage s'en est répandu en France et en Italie, peut être appuyée de témoignages qui semblent irrécusables. Je crois devoir en citer ici quelques uns.

Bède le Vénérable, qui écrivait dans la première moitié du huitième siècle, a parlé, dans son histoire ecclésiastique de l'Angleterre du genre d'harmonie à deux parties en consonnance dès long-temps en usage dans le pays.

Jean de Salisbury, évêque de Chartres, né à Salisbury en 1110, dit, dans son *Poli-*

Le fait historique de l'introduction de l'harmonie dans les pays occidentaux et méridionaux de l'Europe par les habitans du Nord, est d'une telle importance pour l'histoire de la musique du moyen-âge et des temps modernes, que je ne dois pas quitter l'Angleterre sans avoir achevé l'examen de tout ce qui peut ajouter de l'évidence à ce qui est déjà connu. Or, l'Irlande et l'Écosse ont encore à me fournir des lumières nouvelles.

L'Irlande a plus de rapports avec le pays de Galles que le reste de l'Angleterre, pour ce qui concerne les institutions des bardes; cependant les systèmes de musique de ces deux parties de l'Angleterre ont entre eux des

craticus, que le *déchant ou double chant fut en usage dès les temps les plus reculés dans les provinces cambriennes.*

Girald, surnommé *Cambrensis*, ancien historien anglais, s'exprime d'une manière encore plus positive lorsqu'il dit : *Les Bretons ne chantaient point à l'unisson comme les habitans des autres contrées, mais en parties différentes.* Dans un autre endroit il ajoute : *Il est d'usage dans le pays de Galles qu'une troupe de chanteurs du peuple se réunisse pour chanter en parties différentes, qui, de loin, forment une harmonie agréable; mais ce n'est que dans le Nord que les Anglais ont l'habitude de ce genre de mélodie.*

Édouard Bunting, dans sa *Dissertation historique et critique sur la harpe*, cite un ancien manuscrit de l'école welche, près de Londres, qui contient des pièces de harpe en harmonie dont la date est fort reculée, puisqu'elles furent exécutées en l'année 1100, dans une assemblée de musiciens welches convoquée par l'ordre de Griffyd ap Cynan, prince de Galles. En tête de ce livre, qui a pour titre *Musica neu Berviaeth*, on lit cette notice :

« The following manuscript is the music of the Britons, as settled by a congress or « meeting of the masters of music, by order of Griffyd ap Cynan, prince of Wales, « about A. D. 1100, with some of the most ancient pieces of the Britons, supposed to « have been handed to us from the British druids, in two parts (that is, base and tre- « ble) for the harp. This manuscript was wrote by Robert ap Haw, of Bodwigan in « Anglesey, in Charles the first's time, some part of it copied then out of William « Penlyn's book. » (*Le manuscrit suivant contient la musique des Bretons, comme elle fut exécutée à une assemblée des maîtres de musique par ordre de Griffyd ap Cynan, prince de Galles, vers 1100, avec quelques uns des plus anciens morceaux des Bretons, lesquels sont supposés nous être venus des anciens druides bretons, en deux parties (c'est-à-dire, la basse et le dessus) pour la harpe. Ce recueil a été écrit par Robert ap Haw, de Bodwigan d'Anglesey, du temps de Charles Ier. Quelques parties de ce manuscrit ont été copiées du livre de William Penlyn.*)

Beaucoup d'autres autorités pourraient être ajoutées à celles qui viennent d'être citées, mais celles-là suffisent pour démontrer la réalité des faits que j'allègue en faveur de l'origine septentrionale de l'harmonie.

différences sensibles qui me semblent pouvoir être facilement expliquées par leur origine. Les premiers temps de l'Irlande sont environnés de plus d'obscurité que ceux de l'Angleterre proprement dite. Sans parler des fables qui sont partout répandues dans l'histoire primitive des peuples, et qui se trouvent en grande abondance dans celle des Irlandais, si nous entrons dans les époques historiques, nous voyons une colonie de Milésiens aborder dans le pays, s'en rendre maîtresse et y établir sa domination aux dépens des Danoniens, premiers habitans de l'île. Il existe un ancien poème sur la première bataille entre les Milésiens et les Danoniens, qui a été conservé par Keating, dans son histoire d'Irlande. Toutefois, l'établissement de cette colonie d'habitans de Milet dans l'Hibernie me paraît au moins douteux, lorsque je considère qu'il n'existe pas un mot grec dans la langue irlandaise. Malheureusement l'Irlande ne possède que des traditions, et les monumens historiques lui manquent absolument, car le plus ancien ouvrage écrit dans la langue du pays ne remonte pas au-delà du dixième siècle. Cependant les savans irlandais assurent que leur langue originale, c'est-à-dire la langue erse, a conservé jusqu'à ce jour ses formes et même son orthographe primitives, tandis que des variations assez considérables se seraient introduites dans la langue celtique : ils en donnent pour preuve la facilité que l'on éprouve à entendre les poésies de Fergus et des autres anciens bardes irlandais, facilité qui n'existe pas à l'égard des ouvrages de Taliesin, Mabinogi ou autres productions des bardes welches.

Une origine orientale semble exister dans une partie de la langue et de la musique de l'Irlande ; les rapports sont surtout sensibles avec les dialectes de l'Inde. Ce fait a été remarqué par T. Warton [1] et par Vallancey [2]. Quoi qu'il en soit, ces analogies sont mêlées de formes empruntées aux langues du Nord, particulièrement à l'ancien danois. Il est nécessaire que je fasse remarquer ces mélanges d'origine pour faire comprendre ce que j'ai à dire concernant la musique des bardes irlandais.

Les Irlandais rattachent à une révolution qui éclata dans leur pays, vers l'année de la création 3649, le premier triomphe de l'union de la poésie et de la musique. Tobtaigh s'était emparé du trône de son frère Leoghaire, au

[1] *Hist. of Engl.*, poet. dissert. 1.

[2] *Collect. de rebus,* Hib. v. 3.

AIR IRLANDAIS.

Ailleucan Duth O!

13. *Affettuoso*

CORNEUL IRBHIN.

14. *Allegro.*

préjudice de son petit neveu Maon. Ce jeune homme était aimé de Moriat, fille du roi de Munster. L'amour inspira à cette princesse des vers où elle invitait son amant à reconquérir le royaume de ses ancêtres. Craftine, célèbre barde irlandais, saisit le moment favorable pour chanter ces vers devant le prince, qui, ému par la puissance de la musique et de la poésie, prit la résolution de tout hasarder pour punir l'usurpateur de son trône. Il retourna en Irlande, rassembla ses amis, et, vainqueur après plusieurs combats, il épousa sa maîtresse.

Le mélange des peuples dont paraît s'être formée l'ancienne population de l'Irlande, a exercé son influence sur les tonalités de la musique. Je dis ses tonalités, car il en existe plusieurs dans la musique irlandaise. La première, assez semblable à l'échelle du mode majeur de la musique moderne, n'en diffère que par l'absence de la note sensible. Cette note est supprimée dans toutes les mélodies établies d'après le système de tonalité dont il s'agit, ce qui leur donne un caractère d'originalité, rendu plus piquant encore par la finale, qui souvent se termine dans un autre ton que celui de la mélodie. (Voyez à la suite de ce résumé, n° 13, un air irlandais composé dans ce système de tonalité.) Toute la musique conçue dans ce système est susceptible d'être accompagnée d'harmonie, et les bardes irlandais l'accompagnent, en effet, avec leur harpe massive d'un seul rang de cordes, dont l'origine est évidemment toute différente de celle de la harpe welche. Mais cette harmonie n'a que fort peu de rapports avec les successions toutes modernes d'accords, que la plupart des musiciens anglais et autres ont appliquées aux mêmes mélodies, depuis environ soixante ans. Ceux-ci, méconnaissant le caractère tout original de ces mélodies, ont rempli les lacunes de l'échelle qui leur sert de base, altéré la tonalité pour la ramener aux formes de la musique moderne, et gâté les effets piquans d'irrégularité de rhythme, en remplissant des silences non moins originaux que les formes mélodiques.

Ces mêmes arrangeurs ont fait pis lorsqu'ils se sont obstinés à harmoniser d'autres mélodies irlandaises qui, par leur contexture, repoussent toute idée de succession d'accords, n'ayant aucun mode déterminé de tonalité. Les prétendues harmonies dont ils ont accompagné ces airs sont des plus mauvaises ; il était impossible qu'elles fussent bonnes. On en peut juger par l'espèce de danse appelée *Corneul Irbhin* que j'ai mise à la suite de ce résumé (n° 14). Cet air n'a d'analogie qu'avec la tonalité du mode *bhai rara* des Indous ; mais, en plusieurs endroits, cette analogie disparaît par

l'apparition du *si* bémol, et une modulation dans le mode *sriraga* transposé des mêmes Indous, s'établit momentanément. Je ne puis trouver à cette mélodie et aux airs *Cath Eacroma* et *Gair Olltach* [1] qu'une origine orientale. De là vient que l'harmonie ne peut s'y appliquer, tandis que toutes les mélodies irlandaises d'origine septentrionale s'accompagnent sans peine d'accords réguliers. Cette distinction me semble de grande importance. Les rapports des mélodies de l'Inde avec quelques-unes de l'Irlande n'ont point échappé à W. Gore Ouseley. Les Irlandais disent que leurs musiciens furent les instituteurs des bardes welches; si cela est, ceux-ci n'ont pris d'eux ni la forme de leurs instrumens, ni le système de tonalité dont je viens de parler. Il y a lieu de croire, au contraire, que la tonalité harmonique a passé des Welches aux Irlandais, et que la musique originaire de ceux-ci fut tout entière dans le système oriental.

Un passage curieux de la *Topographie de l'Irlande* de Girald Barry (surnommé *Cambrensis*) vient à l'appui de mon opinion à cet égard. Cet écrivain s'exprime ainsi à l'égard des musiciens du pays : « L'aptitude de ce peuple « pour le jeu des instrumens est digne d'attention ; il a, en ce genre, beaucoup « plus d'habileté qu'aucune autre des nations que j'ai vues. La modulation « n'est point chez lui lente et triste comme sur les instrumens de la Bretagne, « auxquels nous sommes accoutumés, mais les sons, *rapides et précipités*, « sont cependant suaves et doux. Il est remarquable qu'avec une telle vélocité « des doigts, la mesure musicale est conservée, etc. [2] » Ces sons rapides et précipités qui n'ôtent rien à la douceur de la mélodie, sont précisément les ornemens multipliés de la musique orientale dont j'ai fait remarquer l'existence chez les Arabes, les Persans, les Juifs d'Orient, les Grecs modernes et les Arméniens : ce sont les signes caractéristiques de toute musique née en dehors des contrées occidentales et septentrionales. La coïncidence du fait qui nous est transmis par Girald avec les rapports de tonalité de certaines

[1] Publiés par Joseph Walker dans le neuvième appendice de ses *Mémoires historiques des bardes irlandais*.

[2] In musicis instrumentis, commendabilem invenio istius gentis diligentiam; in quibus, præ omni natione quam vidimus, incomparabiliter est instructa. Non enim in his, sicut in Britannicis (quibus assueti sumus) instrumentis, tarda et morosa est modulatio; verum velox et præceps, suavis tamen et jucunda sonoritas. Mirum, quod in tantâ tam præcipiti digitorum rapiditate musica servatur proportio, etc. (*Gyrald. Camb. Topog. Hib. Distinct.*, 3, c. 11.)

mélodies de l'Irlande et de l'Inde, et avec l'impossibilité d'harmoniser ces mélodies d'une manière satisfaisante, me paraît confirmer avec force les théories historiques que j'ai développées précédemment.

Voyons maintenant quel est le système de la musique des Écossais et quelles circonstances historiques peuvent nous éclairer sur l'origine de ce système.

Les habitans du pays de Galles, les Irlandais et les Écossais se sont tour à tour attribué l'honneur d'avoir été les précepteurs des autres peuples des Iles-Britanniques, et tous ont réclamé le plus ancien usage de la harpe, pour l'accompagnement. Cette discussion me semble de peu d'intérêt pour l'histoire philosophique de l'art musical, et je ne crois pas devoir y entrer. Je dirai seulement que sous différentes formes, la harpe paraît avoir existé de toute antiquité chez les peuples du Nord. Celle dont les Écossais se servaient autrefois était semblable à la harpe des Irlandais, et n'avait qu'un seul rang de cordes. Aujourd'hui, l'usage de cet instrument est à peu près perdu chez les montagnards de l'Écosse : la cornemuse appelée *bagpipe*, qui paraît avoir été transportée dans le pays par une colonie de Scythes, est depuis long-temps l'instrument national des Écossais.

Les opinions sont diverses sur l'origine, ou plutôt, les origines des habitans de l'Écosse. Ce n'est point ici le lieu d'examiner avec soin cette question historique ; je me bornerai à dire que tout semble indiquer dans le peuple primitif de cette contrée septentrionale un mélange de Celtes, de Scythes et d'Asiatiques. Expliquer comment des Hindous ou des Chinois et des barbares tels que les anciens habitans de la Russie ont pu se transporter si loin de chez eux, long-temps avant l'invasion des Romains en Angleterre, serait maintenant impossible, mais on ne peut se refuser à l'évidente existence d'un mélange de mots welches, tatars et indous dans la langue gaelique ou l'ancien écossais.

Ce mélange d'origine se manifeste également dans la musique des montagnards de l'Écosse. J'ai déjà fait remarquer (p. LVI) la similitude qui existe entre une gamme majeure de la musique de l'Écosse, l'échelle musicale des Chinois et le mode *bhairava* des Indous : cette gamme est celle-ci :

fa, sol, la, si, ut, ré, mi.

Elle sert de base à un grand nombre de mélodies anciennes de l'Écosse.

Une autre gamme fort singulière existe dans la musique originale des highlanders ou montagnards écossais ; cette gamme, mineure quant à la tierce de la note principale du ton, est quelquefois alternativement majeure et mineure quant à la sixième note. Voici cette gamme dans ses deux formes :

Première forme : *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse.

Deuxième forme : *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*.

Quand la première forme est employée, la gamme n'a que six notes, et le *fa* dièse descend sur *mi* ou fait un saut inférieur ; quand la mélodie est fondée sur la deuxième forme, *fa* monte à *sol*, et la tonalité est alors conforme au premier ton du plain-chant transposé.

Cette faculté de mutation d'une note de la gamme indique aussi une origine orientale, car elle rappelle ces modes à notes variables de la musique des Indous. La gamme dont il s'agit serait conforme au mode *hindola* de ceux-ci, s'il n'y avait point dans ce mode de suppression de notes.

Les mélodies de l'Écosse se divisent en deux classes : l'une très ancienne, renferme tous les airs originaux que les montagnards exécutent de temps immémorial ; celles-là sont presque toutes composées dans le système de tonalité résultant des deux gammes dont il vient d'être parlé. L'harmonie ne saurait être heureusement employée dans ces mélodies entières ; quelques successions mélodiques y sont seulement susceptibles d'être accompagnées d'accords ; et ces passages sont rares. De là vient sans doute qu'on remarque moins de penchant à l'harmonie chez le peuple écossais que dans le pays de Galles et le nord de l'Irlande. Ce fait coïncide avec l'origine orientale des gammes qui servent de bases aux mélodies de cette espèce.

La seconde classe des airs écossais appartient à des temps plus modernes et a plus de rapports avec la tonalité de la musique de nos jours, bien que ces mélodies aient aussi un caractère original qui tire ses effets principaux de la finale des phrases, souvent inattendue, et des formes rhythmiques. On attribue généralement la composition des mélodies de cette espèce à Jacques Ier, roi d'Écosse, né en 1391 [1] ; les autres sont des imitations qu'on a faites de cel-

[1] Je crois ce sujet assez intéressant pour être autorisé à donner ici un extrait d'une dissertation que j'ai publiée dans la Revue musicale (t. XI, p. 261 et suiv.).

« Après une captivité de dix-huit ans en Angleterre, Jacques Ier, étant monté sur le trône de ses ancêtres, sentit la nécessité d'adoucir d'abord la férocité du caractère de ses sujets, et rien ne lui parut plus propre à atteindre ce but que de faire passer dans leurs mœurs l'usage constant de la poésie et de la musique. A défaut de musiciens et de poëtes qui pussent le seconder dans ses desseins, il composa lui-même de petits poëmes et des chansons en dialecte écossais et les mit en musique. La plupart de ces poëmes et de ces ballades contiennent la description des usages, des occupations et des divertissemens des Écossais. Ces monumens curieux de l'histoire des arts chez un peuple

les-ci. Les airs de cette espèce peuvent être harmonisés avec facilité; ce sont ceux qui forment la plus grande partie des recueils qu'on a publiés depuis un

sauvage ont été recueillis et publiés à Édimbourg en 1783, in-8°, sous le titre de *Restes poétiques de Jacques Ier*. Ce recueil est précédé d'une dissertation dans laquelle l'éditeur prouve l'authenticité des pièces qui le composent, et accompagné d'une dissertation sur la musique écossaise, où l'on démontre que Jacques Ier fut l'auteur de l'ancienne musique de ces ballades.

Burney a néanmoins élevé des doutes sur l'authenticité de ces mélodies antiques et sur la part que Jacques Ier peut y avoir eue. Il me semble que ces doutes ne sont pas fondés. Les plus anciens témoignages attestent de l'habileté de ce prince dans la musique. Le continuateur du *Schotichronicon* de Jean de Fordun (Scotichron. vol. IV, page 1323), Hector Boethius, dans son *Histoire d'Écosse*, traduite en dialecte écossais par Bullanden (a), Buchanan, dans son ouvrage sur le même sujet (b), Bâle, Dempster, et après eux l'évêque Tanner, se sont accordés dans les éloges qu'ils ont donnés aux talens de Jacques comme musicien. « Il y avait peu d'instrumens connus « à cette époque dont il ne jouât, disent ces écrivains, mieux que les meilleurs musi- « ciens de son temps. Outre ses chansons écossaises, dont il avait lui-même composé « la musique, il avait écrit un traité *de Musica*. »

Un passage remarquable du livre d'Alexandre Tassoni, intitulé *Pensieri diversi* (Venise 1646), vient à l'appui de l'opinion des divers auteurs qui ont attribué à Jacques Ier l'invention ou du moins le perfectionnement de cette ancienne musique écossaise. Voici ce passage :

« Noi ancora possiamo connumerar tra nostri Jacopo rè di Scozia, che non pur cose « sacre compose in canto, ma trovò da se stesso una nuova musica lamentevole, e « mesta, differente da tutte l'altre. Nel che poi è stato imitato da Carlo Gesualdo, « principe di Venosa, che in questa nostra età ha illustrata anch' egli la musica con « nuove mirabili invenzioni. » (Lib. X, c. XXIII.) Berardi a rapporté tout ce passage dans sa *Miscellanea Musicale*, page 50, mais sans citer la source où il l'avait pris.

L'opinion de Burney n'est fondée que sur des preuves négatives. Son argument le plus fort consiste à dire que les collections d'anciennes ballades et chansons, et particulièrement celle que fit John Shirley, en 1440, des ouvrages de ce genre composés par Chaucer, Gower, Lydgate et autres, laquelle se trouve parmi les manuscrits d'Ashmol à Oxford, ne renferment rien qu'on puisse attribuer à Jacques Ier, et ne contiennent que les paroles sans les airs. Enfin il dit qu'après avoir examiné inutilement les manuscrits de toutes les bibliothèques de l'Angleterre pour y découvrir d'anciens airs notés, il a acquis la preuve que toute cette musique, jusqu'au quinzième siècle, a péri (*A General history of music.*, t. II, p. 381). Pour peu qu'on soit initié à l'histoire de la littérature et de la musique, on sait qu'il ne faut jamais se hâter de conclure sur

(a) « He was weil lernit to fecht with the swerd; to just, to turnay, to worsyl, to syng and dance, was an expert « medicinar, richt crafty in playing baith of lute and harp, and sindry othir instrumentis of musik. »

(b) « In musicis curiosius erat instructus, quam regem vel deceat, vel expediat, nullum enim organum erat, ad psallendi usum, comparatum, quo non ille tam scire modulabatur, ut cum summis illius ætatis magistris contenderet. » Buchan. Rer. Scot., Hist. lib. X, s. 57.

siècle. Les autres, fort défigurés par la tradition, n'existent plus que dans la mémoire de quelques vieillards, et le souvenir s'en efface de jour en jour.

Ou je me trompe fort, ou la véritable source des changemens importans introduits dans la musique européenne au-moyen âge et de sa transformation harmonique a été découverte dans cette section de mon Résumé de l'histoire

de si faibles preuves. N'a-t-on pas affirmé, et Burney lui-même n'a-t-il pas imprimé qu'il ne restait rien des compositions régulières à plusieurs parties des treizième et quatorzième siècles? Cependant la découverte inattendue de plusieurs manuscrits est venue donner un démenti formel à cette assertion, et faire connaître les œuvres de beaucoup de compositeurs dont les noms mêmes étaient inconnus. L'opinion des hommes les plus instruits dans les antiquités de l'Écosse est que les vieux airs si célèbres dans ce pays, *Katherine Ogie* et *Cold and Raw*, ont été composés par Jacques Ier.

Presque toutes les collections d'airs écossais qu'on a publiées depuis un siècle ont été des opérations mercantiles dans lesquelles on a surtout cherché à flatter le goût des consommateurs au lieu de s'attacher à conserver la pureté primitive de ces monumens d'un art original. Jean Hilton, musicien anglais, fut le premier qui fit imprimer un air écossais (*Cold and Raw*) dans sa collection de *Catches*, publiée à Londres en 1652. Cet air fut peu remarqué alors, quoiqu'il soit un des plus originaux de la musique écossaise. Ce ne fut qu'en 1720 qu'on commença à distinguer le mérite de ces mélodies, lorsque Thomas Durfey en eut introduit plusieurs dans son recueil intitulé *Pills to purge Melancoly* (Pillules pour purger la mélancolie). Alors commencèrent ces nombreuses publications d'airs écossais dont les recueils se sont multipliés de plus en plus. Alexandre Munroe, musicien natif de l'Écosse, demeurant à Paris, fit paraître dans cette ville, en 1730, une collection d'airs écossais arrangés pour la flûte avec des variations. En 1733, William Thompson publia une collection de chansons écossaises avec la musique, collection dans laquelle les airs originaux sont conservés avec assez de pureté; elle a pour titre *Orpheus Caledonius*. Trois autres recueils de mélodies écossaises parurent ensuite (1753) par les soins de Mac Gibbon, musicien à Édimbourg; mais déjà la manie des embellissemens et des accompagnemens dans le système musical moderne avait altéré sensiblement la physionomie locale de ces airs. Ce fut encore pis dans le grand recueil publié à Londres par François Barsanti, maître de chant italien, qui, pour ajuster sur les mélodies les basses de sa façon, *corrigea* beaucoup de passages qui lui semblaient être d'une modulation fautive. Le même système a été suivi par tous les autres éditeurs, et bientôt les marchands de musique, faisant de ces publications des objets de pur trafic, eurent des espèces d'ouvriers musiciens, qui ne se contentèrent pas de changer les mélodies originales dans leurs arrangemens, mais qui en firent même à l'imitation de la musique nationale de l'Écosse, et qui les livrèrent au public comme de véritables airs écossais. Il est peu d'années qui ne voient éclore quelque recueil de ce genre. Parmi les meilleures collections qui doivent inspirer le plus de confiance, je citerai celle qui a été publiée en huit volumes in-4° à Édimbourg en 1816, et la *Selection of 100 Scottish songs for the harp and piano-forte*, en deux volumes in-fol., publiée par J. Elouis, professeur de chant et de piano à Édimbourg.

de la musique. Je sais qu'une telle origine est contraire à toutes les idées reçues; mais si les bornes étroites du cadre dans lequel je suis obligé de me renfermer ne me permettent pas d'entrer dans des développemens qui rendraient ma théorie historique inattaquable, je crois en avoir dit assez pour éveiller sur ce sujet l'attention de tous les hommes instruits. La publication de mon Histoire générale de la musique achèvera, j'espère, de porter la conviction dans tous les esprits.

MOYEN-AGE.

TRANSFORMATION DE L'ART.

Le bonheur de l'humanité n'avait point de base avant que la loi du Christ eût été proclamée; car le bonheur des hommes ne saurait exister sans l'égalité d'origine et de droits. Or, cette égalité ne se trouvait nulle part. En Orient, il n'y avait que des despotes et des opprimés; à Rome, le peuple était divisé en patriciens, hommes à priviléges, en plébéiens et en esclaves. Dans la Grèce même, l'égalité n'était que d'institution sociale, et cette institution n'empêchait pas qu'il y eût des ilotes à Sparte. Il est même certain que l'inégalité était de droit divin dans ce pays de la civilisation antique, car on y trouvait des familles dont l'origine céleste était inscrite dans l'histoire des Dieux. L'égalité de tous les hommes devant le créateur du monde, principe éternel de liberté, est donc une théorie fondamentale de bonheur qui n'a sa source que dans l'Évangile.

Par malheur, cette consolante théorie ne fut répandue parmi les hommes que dans les circonstances les moins favorables à sa manifestation. La dégénération de la Grèce, après les conquêtes d'Alexandre, puis les débauches romaines, enfin les dévastations des barbares qui se ruèrent sur l'empire, opposèrent d'insurmontables obstacles à ses effets immédiats. Réduit à lutter contre la violence de ses persécuteurs, le christianisme ne put offrir à ses prosélites, dans les premiers temps, que les consolations d'une autre vie, incapable qu'il était de leur procurer le bien-être en celle-ci. Chose remarquable! quand vint le triomphe universel de la foi catholique, de cette foi qui devait régénérer le monde et lui donner la liberté, le monde se trouva plongé dans un abrutissement dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors, et fut soumis au plus dur asservissement qui jamais ait pesé sur les hommes.

Tout avait péri, jusqu'à l'espérance de temps meilleurs : la résignation en

avait pris la place. Mais la résignation, qui aide à supporter la vie, ne songe point à l'embellir. Dans une telle situation, les arts n'avaient plus d'existence possible, car ils sont les besoins des ames actives, et les ames résignées manquent d'activité. A cette époque de dégradation progressive de l'espèce humaine, la musique eût donc disparu de l'Occident, si l'instinct de sensibilité religieuse qui de tout temps a dirigé tous les peuples n'avait inspiré aux chrétiens de mêler le chant à leurs prières. L'art n'avait plus rien à faire dans le monde; il se réfugia dans l'église : ce fut elle qui le sauva, mais en le transformant.

Sous le règne de Théodose, vers l'année 384 de l'ère chrétienne les jeux du capitole furent abolis : ce fut comme le signal de la dernière décadence de la poésie et de la mnsique ; car alors, n'y ayant plus d'existence pour les artistes, ils s'éloignèrent de l'Italie. Ce temps est aussi celui où le chant de l'office divin fut régularisé dans l'Occident. S. Ambroise venait de faire constrnire l'église de Milan; il voulut se charger lui-même de régler la tonalité et le mode d'exécution des hymnes, des psanmes et des antiennes qu'on y récitait. Le pape Damase avait introdnit dans l'église latine, en 371, l'usage de chanter les psanmes : on ignore quelle fut la nature de la mélodie qu'il y avait adaptée, mais on sait que depuis lors cet usage s'est conservé sans interruption. Dans ce qui reste aujourd'hui dn chant ambroisien, on ne voit rien qui le distingue d'une manière sensible de celui qui est connu sous le nom de *chant grégorien;* mais on sait que dans son origine, il était très différent[1]. Ambroise n'avait alors de modèle que dans la musique grecque, car les Goths et les Lombards ne s'étaient point encore établis dans le midi de l'Europe et n'y avaient pas fait pénétrer leur système septentrional. Les historiens s'accordent à dire qu'il choisit parmi les chants de la Grèce, et vraisemblablement dans les nomes ou airs sacrés, les mélodies qu'il appliqua aux hymnes et antiennes de l'église latine. On dit aussi qu'exact observateur de la quantité,

[1] En vain chercherait-on quelque chose de cet ancien système de chant organisé par S. Ambroise dans le livre que Camille Perego, prêtre de l'église métropolitaine de Milan, a publié sous le titre de *La Regola del canto fermo Ambrosiano* (Milan, 1622, in-4°); car la méthode de solmisation qui y est exposée est celle qu'on attribue faussement à Gui d'Arezzo; les tons, au nombre de huit, y sont distingués en authentiques et plagaux, invention qui appartient à saint Grégoire et qui date de deux siècles après S. Ambroise; enfin, on n'y trouve aucunes traces de quantité rhythmique.

il en conserva le rhythme autant qu'il put. S. Augustin nous donne une haute idée de l'excellence du chant de l'église de Milan par les éloges qu'il lui accorde [1].

Ce n'était point assez que S. Ambroise eût réglé le chant de son église, il fallait qu'il en rendit l'usage facile, et qu'on en pût apprendre les principes sans y employer autant de temps qu'il en fallait pour s'instruire par la méthode des Grecs; c'est ce qui le détermina à supprimer la division de l'échelle par tétracordes, dont les combinaisons dans les trois systèmes grave, médiaire et aigu n'étaient pas sans difficultés, et à remplacer tous les modes par des échelles de quatre tons principaux qui répondaient à ceux de ces modes dont l'usage était le plus répandu. Pour atteindre à ce but, il renferma tous ses chants dans les huit premières notes des modes *dorien*, *phrygien*, *éolien*, *mixolydien*, et en forma ces échelles :

Mode dorien.
Premier ton : *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *ut*, *ré*.
Mode phrygien.
Deuxième ton : *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*.
Mode éolien.
Troisième ton : *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*.
Mode mixolydien.
Quatrième ton : *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*.

La note dominante des chants qui avaient pour bases ces échelles tonales était la cinquième, c'est-à-dire, la première du second tétracorde des modes grecs.

Ici se présente une observation qui n'est pas sans importance : c'est que la musique grecque se trouva ainsi transportée dans l'église latine, et qu'elle y conserva par le rhythme son caractère original; tandis que le rit grec, établi en Orient dans les églises et les monastères, adopta les formes des mélodies orientales avec leurs multitudes d'ornemens, en sorte que la quantité prosodique disparut sous les traits dont ces ornemens étaient composés. Ce fait présente une des plus singulières transformations que la musique ait éprouvées.

Peut-être objectera-t-on que S. Augustin dit positivement qu'Ambroise avait introduit dans son église le chant à la manière de l'Orient [2]. Mais on

[1] Conf. L. 9, c. 6.
[2] Loc. cit.

tomberait dans une grave erreur si l'on croyait qu'à cette époque la musique, chargée d'ornemens de mauvais goût, avait pénétré de l'Asie et de l'Égypte en Italie : dans le passage dont il s'agit, Augustin n'a fait allusion qu'à la division du chœur en deux groupes de chanteurs, qui faisaient entendre alternativement les versets des hymnes et des antiennes. Cette méthode de récitation avait été imaginée, sous le règne de Constance, par Flavien, évêque d'Antioche, et les Grecs du quatrième siècle lui avaient donné le nom d'*antiphonie*, d'où l'on a fait *antiphona* et *antienne*. De l'église d'Antioche l'*antiphonie* avait passé dans toutes celles de l'Orient, et ensuite dans l'église de Milan [1].

Les irruptions de barbares dans l'intérieur de l'empire d'occident n'avaient été dans les premiers temps que des courses entreprises pour faire du butin; elles se terminaient presque toujours par la retraite ou la dispersion des assaillans. Mais après la mort de Théodose, les Goths commencèrent à s'avancer avec plus d'ordre, et à fonder des établissemens au sein des provinces romaines. Dans les premières années du cinquième siècle, ils étaient déjà en possession de l'Aquitaine et d'une partie de l'Espagne. Vers l'année 475, Odoacre mit fin à l'empire d'occident; mais lui-même fut vaincu quinze ans après par Théodoric, fondateur de la monarchie des Ostrogoths en Italie. Ce roi n'était point un barbare, car retenu dans sa jeunesse en otage à Constantinople, il avait recueilli chez les Grecs des notions des arts et de la philosophie. Mais sa nation était encore bien sauvage : il la transporta tout entière de la Thrace sous le beau ciel de l'Italie. Que ce soit immédiatement après les conquêtes des Ostrogoths que la transformation de la musique a commencé, ou que ce n'ait été qu'après qu'eux-mêmes eurent été vaincus par les Lombards, c'est ce qui ne pourrait être décidé maintenant ; pourtant il y a lieu de croire que la domination de ces Ostrogoths ne tarda point à exercer son influence sur le rhythme de la parole chantée, et à jeter de la confusion dans l'ancien système tonal des Grecs modifié par St.-Ambroise; car à l'avénement du pape Grégoire I[er] au siége apostolique (en 590), il ne restait presque plus de traces de rhythme dans l'exécution des hymnes ou des antiennes, et les limites

[1] S. Isidore de Séville ne laisse aucun doute à cet égard dans ce passage : « Antiphonas Græci primam composuerunt, duobus choris alternatim concinentibus, quasi « duo Seraphim. Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius Antiphonas « constituit, Græcorum exemplum imitatus : ex hinc in cunctis occiduis regionibus « earum usus increbuit. » (*De Off. eccl.*, lib. 1, c. 7.)

des tons ayant été dépassées par les compositeurs des chants sacrés, il était devenu fort difficile de les distinguer l'un de l'autre. Telles étaient les altérations que l'établissement des barbares en Italie avait introduites dans les chants de l'église, qu'il y a lieu de croire que les plus anciens de ces chants, par exemple le *Te Deum* attribué à S. Ambroise, ont entièrement perdu leur caractère primitif.

Ce fut en ces circonstances que S. Grégoire, appelé *le Grand*, entreprit une nouvelle réforme et des échelles tonales et du mode d'exécution des chants de l'église. Son premier soin fut de rassembler ce qui restait des anciennes mélodies grecques et de celles qui avaient été composées par S. Ambroise, Paulin, Licentius, et plusieurs autres; il en forma l'antiphonaire qu'il appela *centonien*, c'est-à-dire, *composé de fragmens*.

Mais à peine eut-il commencé son travail, qu'il reconnut l'impossibilité de réduire la tonalité de tous ces morceaux aux quatre échelles tonales d'Ambroise; car, suivant leur goût et peut-être la nature de leur voix, les compositeurs d'hymnes et d'antiennes avaient franchi souvent les bornes de ces échelles. Grégoire divisa donc chacun des tons primitifs en deux, appelant *authentiques*, les quatre tons de S. Ambroise, et *plagaux*, les quatre autres qu'il y ajoutait. Les échelles de ceux-ci correspondaient pour la qualité des notes à celles des tons authentiques, mais elles commençaient à une quarte plus bas, et la dominante du ton, au lieu de se trouver à une quinte au-dessus de la première note de l'échelle, n'était qu'à une quarte supérieure; distinction qui donne aux tons plagaux un caractère tout différent des tons authentiques. Les échelles de ces huit tons furent disposées de la manière suivante :

Premier ton (authentique) : *ré, mi, fa, sol, la, si* bémol, *ut, ré.*
Deuxième ton (plagal) : *la, si* bémol, *ut, ré, mi, fa, sol, la.*
Troisième ton (authentique) : *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.*
Quatrième ton (plagal) : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.*
Cinquième ton (authentique) : *fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.*
Sixième ton (plagal) : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.*
Septième ton (authentique) : *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*
Huitième ton (plagal) : *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.*

L'échelle générale des sons contenus dans ces huit tons s'étendait depuis le *la* grave jusqu'au *sol* de la seconde octave; pour représenter ces sons, Grégoire emprunta à l'ancienne notation latine les sept premières lettres de l'alphabet;

elles lni servirent comme signes des notes les plns graves; pour ceux de la deuxième octave, il employa les mêmes lettres, mais en caractères minuscules. La notation du système grégorien fut donc disposée ainsi :

La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.
A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g.

Quant à la note *si*, qui dans le premier ton est d'un ton plus bas qne dans les antres, Grégoire le représente par bémol dans le premier ton, et par bécarre dans les antres.

Après cette réforme, le chant ecclésiastique fut appelé ***grégorien***, dn nom de son régulatenr, et se conserva intact jusqu'au onzième siècle. Mais l'nsage de l'accompagner par nne sorte d'harmonie fort imparfaite ne tarda pas à s'introduire dans l'église. Il n'est pas certain que ce furent les Goths qui répandirent cet nsage dans les Gaules et en Italie, mais on ne pent se refuser à l'évidence des notions de cette harmonie qui s'étaient générslement répandnes peu après que les Lombsrds eurent vaincn les Goths et se furent emparés du Piémont, du Milanais et d'une partie de la Toscane. Ces Lombards, déjà connns de Tacite, hsbitaient la Suévie avant qu'ils en sortissent an sixième siècle pour faire des conquêtes. Lenr domination en Italie dura plus de deux cents ans. Pendant ce long espace de temps, ils répandirent en Europe non seulement les faibles connaissances d'barmonie qn'ils possédaient, mais on leur dnt les premières notions d'une notation musicale qui fut certainement l'origine de celle dont on se sert aujourd'hni.

On a vn que les penples du Nord paraissent avoir connn, dans les temps les plns anciens, la méthode d'harmoniser certaines notes de lenrs chansons popnlaires en qnintes et en octaves, et qn'ils chantaient à l'unisson d'autres passages de ces mêmes airs. Or, c'est précisément ce système d'harmonisation qu'on tronve dans quelqnes-uns des premiers monumens de la musiqne d'église à plnsienrs voix. Le plus ancien spécimen connn de ce genre d'harmonie ecclésiastique se trouve dans un manuscrit du neuvième siècle qui a appartenn à l'ancienne bibliothèqne de Saint-Victor[1]; mais on a vn par les passages extraits des ouvrages d'Isidore de Séville, que plus de deux cents ans auparavant la ***diaphonie*** était connue. Hucbald, moine de St.-Amand, en Flandres, nons fournit ensuite au commencement du dixième siècle un exemple de la diaphonie

[1] Je ferai connaître ce curieux morceau dans mon Histoire générale de la musique.

à quatre voix, composée d'une succession non interrompue de quintes d'une part, et d'octaves de l'autre. Ce moine nous apprend aussi que la diaphonie était quelquefois désignée par le mot *organum*. Presque tous les auteurs qui ont écrit sur l'histoire de la musique, ont tiré de cela la conséquence que l'harmonie n'a eu d'autre origine que l'introduction de l'orgue dans l'Occident, et que l'*organisation du chant*, comme on appela long-temps cette harmonie, venait du mot *organum*. C'est un point historique qui mérite d'être éclairci.

Héron le mécanicien, Vitruve et Athénée nous ont transmis des descriptions plus ou moins étendues d'une sorte d'instrument qu'ils désignent sous le nom d'*hydraule* ou d'*orgue hydraulique*. Héron et Athénée attribuent l'invention de cet instrument à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie. D'autres écrivains ont cru que celui-ci n'avait fait que perfectionner un instrument déjà connu. Il y a peu de rapports entre les orgues hydrauliques décrites par Héron et par Vitruve, ce qui peut faire penser qu'il y en avait de plusieurs espèces; la seule chose qui paraît certaine, c'est que dans ces deux instrumens, comme dans d'autres de même espèce, l'eau mise en mouvement par un mécanisme quelconque, était l'agent de la sonorité. Au reste, il règne une grande obscurité dans ces descriptions, et les diverses explications qu'on en a données ne sont guère plus intelligibles.

Suétone parle aussi d'un orgue hydraulique perfectionné qui existait à Rome sous le règne de Néron, et que cet empereur prit plaisir d'examiner pendant près d'un jour entier. Il existe, en effet, une figure d'instrument assez semblable à celle d'un orgue sur une médaille de Néron; mais suivant l'opinion de Mionnet, cette médaille est du nombre de celles qu'on appelle *contorniates*, et qui datent de temps postérieurs à ceux auxquels elles semblent appartenir.

Était-ce à l'imitation de ces anciens instrumens que George, prêtre vénitien, construisit un orgue hydraulique à Aix-la-Chapelle, dans la première moitié du neuvième siècle, par les ordres de Louis-le-Débonnaire ou le Pieux, suivant ce que rapporte Éginhart? ou bien, son ouvrage fut-il entièrement d'invention? Ce sont des questions qu'il serait impossible de résoudre, mais qui n'importent guère. Il y eut aussi d'autres orgues hydrauliques dans le moyen-âge, particulièrement en Angleterre; mais on ne possède aucun renseignement sur le système de leur construction. Un savant, Albert-Louis-Frédéric Meister, a inséré dans les nouveaux mémoires de la société de Gœttingue une dissertation où il a consigné de profondes recherches sur les orgues

hydrauliques, desquelles il résulte qu'on n'a que des notions fort incomplètes de ce genre d'instrument. Les seules conclusions auxquelles il arrive, c'est qu'ils offraient dans leur mécanisme beaucoup d'imperfections qui les rendaient inférieurs aux orgues à vent, et que l'eau, agent de leur sonorité, était aussi celui de leur destruction.

Tous les historiens de la musique se sont accordés pour donner à l'orgue une origine orientale. Les plus raisonnables sont ceux qui n'ont pas cru d'après une expression de la Bible mal interprétée qu'il y eût un instrument de cette espèce parmi ceux des Hébreux. Cependant, on a allégué en faveur de l'existence de cet instrument dans la Palestine, la lettre à Dardanus attribuée à S. Jérome par beaucoup de manuscrits, mais dont l'authenticité est contestée par les meilleurs critiques. Cette lettre, où se trouvent les descriptions de beaucoup d'instrumens de musique qui semblent être plutôt le fruit d'une imagination fantasque que l'expression de choses réelles, renferme aussi l'analyse obscure d'un orgue dont la chambre à vent aurait été formée de deux peaux d'éléphant, et qui aurait eu douze soufflets et quinze tuyaux. Cet orgue aurait existé à Jérusalem, et sa force aurait été telle qu'à mille pas de cette ville, c'est-à-dire, au mont des Oliviers, on aurait pu l'entendre [1]. Tous les manuscrits qui contiennent cette lettre renferment des figures des divers instrumens qui y sont décrits; mais souvent ces figures diffèrent entre elles de telle sorte qu'il est facile de voir qu'elles sont purement de fantaisie. Telles sont les deux figures de l'orgue dont il s'agit, publiées par l'abbé Gerbert [2]. Elles ne se ressemblent en aucun point; mais, suivant la description, elles n'ont point de clavier, et l'on ne peut comprendre comment on faisait parler chaque tuyau à volonté, à moins qu'à chacun correspondît un soufflet, ce qui ne s'accorde point avec le nombre indiqué de chacun d'eux.

Au reste, je ne veux point élever de doute sur l'existence de l'orgue pneumatique au quatrième siècle, car un passage du commentaire de S. Augus-

[1] Primum omnium ad organum, eo quod majus esse his in sonitu et fortitudine nimia computantur, clamores veniam : de duobus elephantorum pellibus concavuum conjungitur; et per *duodecim fabrorum sufflatoria comprensatur; per quindecim cicutas æreas in sonitum nimium, quos in modum tonitrui concitat:* ita ut per mille passuum spatia sine dubio sensibiliter utique et amplius audiatur : sic apud Hœbreos de organis, quæ ab Hierusalem, usque ad montem Oliveti et amplius sonitu audiuntur comprobatur.

[2] *De Cantu et Mus. Sacr.*, t. 2, pl. 23 et 27.

tin sur le 56ᵉ psaume [1] ne laisse aucun doute sur la connaissance qu'on avait alors de cet instrument. On a cité aussi, sur ce sujet, une épigramme grecque rapportée par Ducange [2], où l'on a cru voir la description d'un orgue qui aurait appartenu à l'empereur Julien le Philosophe ou l'Apostat; mais je crois qu'on s'est trompé sur la nature de l'instrument dont il s'agit dans cette épigramme [3]. Quoi qu'il en soit, si l'orgue pneumatique était connu au quatrième siècle, comme cela parait démontré, rien ne prouve que son origine fût plutôt orientale que septentrionale. Un savant musicien, Zarlino, a dit que cet instrument a passé de la Grèce en Hongrie, et que de là il a été transporté dans la Bavière [4] : on ne voit pas sur quelle autorité il a avancé ce fait. Il est certain qu'il y a eu des orgues en Hongrie et en Bavière dans des temps fort reculés; mais on ne trouve nulle part la preuve qu'elles y étaient venues de la Grèce [5].

Ici se présente le moment d'examiner si l'introduction de la diaphonie ou l'emploi simultané des sons dans l'exécution du chant ecclésiastique est dû à l'admission des orgues dans les églises. J'ai fait voir que cette diaphonie était déjà connue dans l'Europe méridionale à la fin du sixième siècle, et l'on ne voit pas qu'il y eût alors un seul orgue dans les églises d'Italie, de France ou d'Espagne. Il est vrai que Zarlino parle [6] d'un ancien sommier d'orgue qui lui avait été donné par un célèbre facteur d'instrumens de cette espèce, nommé Vincenzo Colonna. Selon lui, ce sommier aurait été celui de l'orgue de l'ancienne ville de Grado, qui aurait été pillée en 580 par le patriarche d'Aquilée Poppo, et dont l'église principale aurait éprouvé le même sort peu de temps après, par les dévastations de Fortunat l'Arien et de Lupo, duc de Frioul. Zarlino cite pour son autorité sur ce fait Bernard Giustiniani; mais M. de Winterfeld a fort bien remarqué qu'il n'a pas saisi le sens de cet auteur qui

[1] Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; *non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus*, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est.

[2] *In voc.* Organum. *Gloss. Med. et inf. latin.*

[3] Voyez ma dissertation sur la connaissance que les anciens peuples ont pu avoir de l'orgue pneumatique, dans le 3ᵐᵉ volume de la *Revue Musicale*, p. 193.

[4] *Sopplim. Musicali*, l. VIII.

[5] Il y avait beaucoup plus de rapports entre l'usage de l'orgue et l'harmonie pratiquée par les peuples du Nord, qu'entre cet instrument et les simples mélodies des Grecs.

[6] *Sopplim. Musicali*, l. VIII, c. 3, p. 291.

ne place en 580 que l'époque de l'érection du patriarchat de Grado [1], et que le pillage de l'église de cette ville n'a eu lieu qu'en 1044. La faible preuve que Zarlino avait voulu donner de l'emploi de l'orgue dans les églises au sixième siècle, ne soutient pas le plus léger examen.

Un autre écrivain, Platina, dans les vies des papes, a voulu démontrer que l'usage de l'orgue dans l'office divin date, au plus tard, du septième siècle, et a cité à l'appui de son opinion deux vers du Mantouan, poète du quinzième siècle [2]. Ces deux vers, mal lus par lui et cités inexactement, lui ont semblé prouver que le pape Vitalien (mort en 669) avait ordonné que le chant ecclésiastique fût accompagné par cet instrument. Si le Mantouan avait voulu parler de Vitalien, son autorité aurait été de peu de poids sur ce qui avait pu se passer à cet égard dans le septième siècle ; mais il ne s'agit point de ce pape dans ses vers ; il y parle de Boniface VII, de Clément VI et de Sixte IV. Calvoer n'a pas cru d'ailleurs que le mot *organa* employé par le Mantouan signifiât des orgues, mais des instrumens en métal fondu, et il a été suivi en cela par Sponsel dans son Histoire de l'orgue [3]; mais Calvoer n'a pas mieux lu ni entendu les vers du Mantouan que Platina, et il a pensé aussi qu'il y était question de Vitalien [4].

Des remarques précédentes, malheureusement trop longues et trop minutieuses, résulte la preuve qu'on s'est appuyé sur de fausses autorités lorsqu'on a supposé que l'usage de l'orgue s'était établi dans l'Europe méridionale dès les sixième et septième siècles : la diaphonie y était connue avant cet instrument, et le nom de cette harmonie grossière a précédé celui d'*organum*. Les annales d'Éginhart, secrétaire de Charlemagne, nous fournissent l'indication précise de l'époque où parut en Europe le premier orgue pneumatique qui fut entendu dans les Gaules ; ce fut en 757 que l'empereur Constantin Copronyme envoya

[1] *Bern. Just. De origine urbis Venetiarum*, l. VII.

[2] Platina a dénaturé ces vers en les citant ainsi :

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quæ festis resonant ad sacra diebus.

Signius a été pris pour Vitalien par Platina ; mais le fait est que les vers du Mantouan sont comme il suit :

Adjunxere etiam molli conflata metallo
Organa, quæ festis resonant ad sacra diebus.

[3] *Orgel. Histor.*, p. 48.

[4] Voici comment il s'exprime : *Organa Vitaliani fuere instrumenta musicis alias usitata, quæ Vitalianus in ecclesiam introduxit* (Rituale Ecclesiæ. P. II, p. 689.)

cet instrument à Pépin, qui le fit placer, dit-on, dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Les historiens postérieurs, particulièrement l'anonyme de Saint-Gall, et Aventinus, ou plutôt *Turnmair*, ont dit que ce fut ce prince qui reçut le présent de Constantin : cela est de peu d'importance; mais leur erreur est plus grave lorsqu'ils font des descriptions emphatiques de l'instrument dont il s'agit. Si l'on en croyait Turnmair, auteur des Annales de la Bavière (mort en 1534), cet orgue aurait été une grande machine avec des claviers pour les mains et les pieds : il est évident que l'historien n'a fait cette description que d'après ce qu'il voyait dans les églises de son temps. Nul doute que les premières orgues à vent n'aient été de petites boîtes portatives, comme on en voit dans quelques peintures anciennes et dans des manuscrits des douzième et treizième siècles. Les petites dimensions de ces instrumens n'empêchaient pas qu'ils eussent une assez grande force de son. J'ai sous les yeux un petit orgue régal, qui paraît avoir été construit au quinzième siècle, et peut-être au quatorzième, car les peintures dont il est orné sont exécutées au blanc d'œuf. La largeur de la boîte qui contient le clavier, les tuyaux en cuivre et le mécanisme des soupapes n'est que de huit pouces environ, et sa hauteur, de cinq. Deux soufflets, dont les cavités lui servent d'enveloppe lorsqu'on veut transporter l'instrument, s'adaptent à de petits porte-vent saillans. Les tuyaux, dont le plus long n'a pas plus de quatre pouces et demi et huit lignes de diamètre, sont placés dans une position horizontale. Ce ne sont pas ces tuyaux qui chantent lorsque l'instrument est joué, mais les anches en cuivre qu'ils contiennent. Ces anches battent sur les parois de leur bec, ce qui donne à leur son une intensité dure et rauque qui surpasse celle de certains orgues volumineux composés d'une réunion de plusieurs jeux. Ce curieux instrument appartient au couvent de Berlaimont, de Bruxelles; on le garde comme une précieuse relique, parce que la fondatrice du couvent (morte au seizième siècle), en jouait. Sous le rapport de l'histoire de l'art, c'est aussi un monument important destiné à nous faire comprendre l'effet des petites orgues qu'on voit sur d'anciens tableaux et dans de vieux manuscrits.

Une histoire complète de l'orgue ne peut trouver place dans ce résumé. Je me bornerai donc à dire que le plus ancien orgue construit dans l'Europe méridionale, et dont on a conservé le souvenir, est celui que Georges, prêtre vénitien, a fait en l'année 826 pour le palais d'Aix-la-Chapelle par l'ordre de Louis-le-Débonnaire. Ce Georges paraît avoir été Grec d'origine; ce qui a

peut-être contribué à établir l'opinion que les orgues ont passé de la Grèce dans l'Occident. Mais il avait voyagé en Allemagne et il ne serait pas impossible qu'il y eût appris les principes de la construction de ces instrumens [1]. Il est certain qu'au neuvième siècle il y avait en Allemagne, de plus habiles facteurs d'orgues et des organistes plus instruits qu'ailleurs, car le pape Jean VIII (élu en 872) écrivait à Anno, évêque de Freising (en Bavière), pour le prier d'envoyer en Italie un orgue avec un artiste capable d'en construire et d'en jouer [2]. Zarlino parle d'un orgue de la cathédrale de Munich, le plus ancien qu'il y eût au monde, et dont les tuyaux étaient en buis, d'une seule pièce.

Ce serait une erreur de croire que l'accompagnement de l'orgue ajouté aux mélodies de l'église ait pu être composé d'accords complets, alors même que la grossière harmonie par successions de quartes, de quintes et d'octaves était généralement adoptée dans l'église, et qu'elle avait pris le nom d'*organum*; car rien n'était plus difficile que de faire des accords sur le clavier de cet instrument. D'abord composé d'un seul jeu d'anches appelé *régal*, il n'avait point de registre, et ses touches étaient d'une telle dimension en largeur, qu'on ne pouvait faire résonner les notes qu'en les frappant à coups de poing. Il y avait dans les églises de Saint-Paul à Erfurt, de Saint-Étienne à Halberstadt, et de Saint-Jacques à Magdebourg, des orgues dont le clavier, composé d'un petit nombre de touches plus larges que la main, et concaves à leur partie supérieure, n'avait pu être joué que par les poings ou les coudes [3]. Or, lorsque le goût général du chant en *organum* fut généralement répandu, on imagina, ne pouvant jouer plusieurs notes à la fois sur le clavier, de réunir le son de plusieurs tuyaux accordés à la quinte et à l'octave, en sorte qu'en frappant une seule touche, l'organiste faisait résonner toute l'harmonie diaphonique, triphonique ou tétraphonique de cette note, suivant qu'il y avait

[1] Bedos-de-Celles dit, dans la quatrième partie de son *Art du facteur d'orgues*, que Georges a formé des élèves qui se sont établis en Allemagne et y ont fait prospérer la facture de l'orgue : cette assertion n'est appuyée d'aucune autorité ancienne.

[2] Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicæ disciplinæ nobis aut deferas, aut cum eisdem reditibus mittas (Vid. Baluzii Miscellan., lib. V, p. 470.)

[3] L'orgue d'Halberstadt, construit vers le milieu du onzième siècle, a été décrit par Michel Prætorius dans son livre intitulé : *Syntagma Musicum* (t. 2, part. III, p. 93 et suiv.); mais Gaspard Calvoer est entré dans des détails plus précis sur ce curieux instrument, dans sa *Saxonia inferior antiqua gentilis et christiana* (p. 200).

deux, trois ou quatre tuyaux sur chaque touche [1]. Le premier orgue à un seul jeu avait reçu le nom de *regabellum* ou *rigabellum*; celui de deux, de trois ou de quatre jeux accordés à la quinte et à l'octave fut appelé *torsellum*. La dureté excessive de celui-ci obligeait souvent l'organiste à frapper les touches avec de gros morceaux de bois qu'il tenait dans chaque main, afin de ne pas se blesser dans l'exercice de ses fonctions. Quant aux petites orgues portatives que les musiciens s'attachaient au corps par des courroies, pour les jouer d'une main tandis qu'ils faisaient mouvoir le soufflet de l'autre, les dimensions de leur clavier étaient beaucoup plus petites, et la main étendue pouvait embrasser l'espace d'une quinte. On donnait à cet instrument le nom de *nimfali*. Plus tard, on ajouta des jeux accordés à la tierce à ceux qui l'étaient à la quinte et à l'octave, en sorte que chaque touche faisait entendre un accord complet. Telle est l'origine de ces jeux singuliers de *cymbale* et de *fourniture* qu'on a conservés dans les orgues modernes, et qui entrent dans la composition de ce qu'on nomme le *plein-jeu*; mais, par un artifice ingénieux, on a absorbé le dur et détestable effet de l'harmonie diaphonique du moyen-âge en construisant ces jeux avec de petits tuyaux qui rendent des sons aigus, et en les accompagnant de beaucoup de jeux de flûtes accordés à l'octave qui n'en laissent entendre que ce qui suffit pour frapper l'oreille d'une sensation vague, indéfinissable, mais pénétrante et riche d'harmonie.

Si j'ai beaucoup insisté sur ce qui concerne l'introduction de l'orgue dans l'Europe méridionale et dans l'église, sur sa construction et sur son usage primitif dans l'accompagnement, c'est afin de démontrer que les notions d'une harmonie de certaine espèce ont précédé l'usage de cet instrument, et que s'il a contribué à en répandre le goût, les vices de sa construction se sont

[1] M. R. G. Kiesewetter dans son ouvrage intitulé *Geschichte der europæischen-abendlandischen oder unserer heutigen Musik*, se prononce avec force contre l'existence d'orgues ainsi construits, et ne croit pas qu'il y ait jamais eu d'oreille assez barbare pour supporter un instant l'horrible effet d'une telle harmonie. Ce savant écrivain semble oublier qu'il n'y avait pas de motif pour que l'oreille fût plus blessée de la *tétraphonie* de l'orgue que de celle du chant. Quel est le musicien de nos jours qui pourrait entendre une musique telle qu'on en trouve des exemples dans les ouvrages de Hucbald, de Gui d'Arezzo, et de quelques autres auteurs du moyen-âge? Pourtant, les chanteurs de ce temps y prenaient tant de plaisir, et la trouvaient si belle, qu'ils la réservaient pour les dimanches et les fêtes. Après ce que j'ai dit des penchans de divers peuples dans la musique, il me paraît démontré que l'éducation de l'oreille peut développer des goûts si différens, qu'il n'y a point de règles générales pour ses impressions.

opposés long-temps à ce qu'il exerçât une salutaire influence sur le perfectionnement de cette harmonie. Tout porte à croire même que les progrès de celle-ci ont précédé de long-temps ceux de l'orgue, et qu'alors que les chansons mondaines à deux et trois voix offraient déjà des formes d'une harmonie régularisée, la musique d'église, et par suite celle que faisait entendre l'orgue, était encore réduite aux grossières formules de la triphonie ou de la tétraphonie, c'est-à-dire, au chant ecclésiastique accompagné, note pour note, par des voix qui faisaient avec lui des suites de quartes, de quintes et d'octaves. Tout cela, je le sais, est opposé aux idées de la plupart des historiens de la musique, mais n'en est pas moins conforme à la vérité. N'anticipons pas toutefois sur les dates, et achevons de démontrer que les fondemens de la musique de l'Europe moderne sont d'origine septentrionale.

MOYEN-AGE.

Continuation.

NOTATION DE LA MUSIQUE.

A l'exception de quelques signes particuliers en usage dans la musique des Hindous, et d'un certain système de notation composé de signes arbitraires et inventé par les Chinois, on a vu dans ce qui précède que l'idée de représenter les sons par les lettres des alphabets divers avait prévalu chez les anciens peuples, particulièrement chez les Égyptiens, les Grecs et les Romains. C'était encore ce même système que reproduisait S. Grégoire vers la fin du sixième siècle; car ses quinze signes des sons n'étaient qu'une modification de la notation romaine; modification importante pourtant en ce qu'elle substituait pour la première fois dans l'Occident la notion de l'octave à celle de la division par tétracordes.

Mais tandis que ces systèmes de notations alphabétiques étaient en vigueur dans la Grèce et en Italie, il existait chez les peuples du Nord trois autres systèmes de notation arbitraire, absolument différens l'un de l'autre, et qui ont été certainement les types de toutes les autres notations qui ont été imaginées dans le moyen-âge. Le premier est le système celtique; le deuxième, le saxon; le troisième est connu sous le nom de *notation lombarde*. Il s'agit ici d'un des faits les plus curieux et les moins connus de l'histoire de la musique.

L'existence d'une notation celtique a été ignorée de tous les historiens de la musique, quoiqu'il y ait plusieurs passages des plus anciennes poésies welches qui en fassent mention; mais un précieux monument de cette nota-

Signes de la Notation Celtique.

Fig. 1.

Le signe de la valeur des temps simples était tel qu'on le voit ci-dessus pour chaque note; celui des temps doubles, équivalant à la blanche de la musique moderne était une barre ajoutée au-dessous des notes de la première octave, et d'un trait semblable au-dessus des signes de la deuxième octave.

Pour la valeur du temps quadruplé, on mettait deux traits au-dessous des notes de la première octave, et deux traits semblables au-dessus de celles de la seconde.

La valeur du demi-temps se marquait ainsi ⌣, la répétition de deux notes dans la valeur de ces demi-temps s'exprimait par un trait diagonal qui traversait le signe de la note.

Fig. 2.

tion a été conservé dans un manuscrit qui a existé en Irlande, pendant des siècles dans une des familles des Cavanagbs, et qui a été découvert par un M. Beauford. Celui-ci le communiqua à Walker, qui l'a publié dans ses Mémoires historiques sur les bardes irlandais (p. 105). Ce M. Beauford croyait que cette notation ne remontait pas plus haut que le quinzième siècle, parce que les caractères de l'écriture du manuscrit indiquaient cette époque; et il pensait que ce pouvait être une notation imaginée par quelque moine pour son usage particulier, ajoutant que ce n'était pas celle dont s'étaient servi les anciens bardes. Je prouverai dans mon Histoire générale de la musique que son erreur est complète, par des développemens analytiques qui ne peuvent trouver place dans ce rapide résumé. A l'inspection de cette notation, il est évident qu'elle ne dérive d'aucun autre système connu, et qu'elle est originale comme la langue celtique. J'en ai décomposé l'échelle avec la traduction en notes de musique européenne; on la trouvera dans la figure 1 de la planche *a* qui accompagne ce résumé. J'y ai ajouté un exemple de l'harmonie usitée chez les anciens bardes. Cet exemple est emprunté au manuscrit dont il s'agit. (V. pl. *a*, fig. 2).

La notation celtique ne paraît pas avoir pénétré dans l'Europe méridionale; c'était en quelque sorte l'écriture hiéroglyphique de la musique des bardes : eux seuls en avaient le secret. Il n'en est pas de même des notations saxonnes et lombardes, car on trouve partout des monumens de celles-ci. Bien que différentes dans leurs détails, elles paraissent avoir une origine commune, et il y a lieu de croire que cette origine remonte aux temps les plus reculés. Les rapports qui existent entre ces deux notations se manifestent par un caractère principal qui consistait à représenter les sons isolés par des points dont la position respective d'élévation ou d'abaissement déterminait les intonations. Les différences des deux notations ne se trouvaient que dans les formes des signes destinés à représenter des groupes de sons.

Le plus ancien monument de la notation saxonne qui m'est connu est un antiphonaire anglo-saxon accompagné du chant : ce manuscrit de la fin du huitième siècle a appartenu à l'abbé de Tersan qui l'a vendu avec quelques autres antiquités à lord Erskine. Il est regrettable que ce reste précieux d'une époque si reculée ne soit point passé dans quelque bibliothèque publique où les érudits auraient pu en prendre connaissance. Heureusement un autre monument non moins important qui existe parmi les manuscrits de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne, à Bruxelles, peut nous consoler de l'oubli où

celui-ci est enseveli. Cet autre monument est un manuscrit qui porte la date de 885 et qui contient plusieurs ouvrages parmi lesquels on remarque une lettre de Reginon, abbé de Prum, adressée à Rathbode, évêque de Trèves, et qui a pour titre : *Epistola de Armonica institutione*. Elle est suivie de l'exposé des huit tons du chant ecclésiastique, avec leurs différences notées en caractères saxons [1]. La même notation est employée dans le missel de Worms, dont le manuscrit, du neuvième siècle, est à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris [2], dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges, qui contient, entre autres choses, une chanson latine notée, sur la bataille de Fontenai, gagnée par Charles-le-Chauve, le 25 juin 842 ; dans plusieurs missels et antiphonaires du dixième siècle [3], et dans beaucoup d'autres manuscrits.

Il serait peut-être difficile de déchiffrer cette notation saxonne, dont aucun auteur n'a connu l'origine, si Hucbald, moine du dixième siècle, n'en avait donné la clef dans une autre notation dont il était inventeur. Il est vrai que le passage du livre d'Hucbald où se trouve cette explication n'est pas lui-même exempt de quelques difficultés ; mais enfin, après y avoir employé quelque persistance, j'ai réduit cette antique notation à ses élémens [4] ; on en trouvera des exemples avec les explications dans la planche *b* qui accompagne ce résumé.

Deux principes se font remarquer dans la notation saxonne : l'un consiste dans l'expression des sons isolés de toutes les notes de l'échelle par des points;

[1] L'abbé Gerbert a publié la lettre de Reginon dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. 1, p. 230-247), d'après deux copies qu'il tenait de l'abbé Martini et de Marpurg, et qui avaient été prises sur un manuscrit de Leipsick; mais il n'avait pu se procurer l'exposé des tons en notation saxonne, qui est la partie la plus intéressante de l'ouvrage de Bernon.

[2] Sous le n° 192, in-4°.

[3] V. *Gerberti de Cantu et Mus. Sac.*, t. 2, pl. 10 et suiv.

[4] L'abbé Gerbert a donné ce passage d'Hucbald à la fin des Traités de musique de cet auteur, dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de Musica Sacra*, t. 1, p. 229; mais les signes de la notation saxonne paraissent être figurés d'une manière inexacte dans les manuscrits dont il s'est servi. Le manuscrit 7211 de la Bibliothèque royale de Paris, où j'ai puisé le même passage, ne laisse rien à désirer sous les rapports de la beauté de l'exécution calligraphique et de l'exactitude.

Au reste, il n'est point inutile de faire remarquer que l'abbé Gerbert n'a rien compris aux notations diverses qu'il a citées dans son traité *De Cantu et Musica Sacra*, et dans sa collection des Ecrivains ecclésiastiques sur la musique. Cette partie de l'histoire de l'art a causé bien d'inutiles tortures aux écrivains qui s'en sont occupés. L'espèce de traduction que Walther a donnée d'une variété de cette notation, dans son Lexique diplomatique, et que Forkel a reproduite, est inexacte et insuffisante.

TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION SAXONNE
au 9me 10me 11me et 12me Siècle.

Siècle 9e	Siècle 10e	Siècle 11e	Siècle 12e	Valeur des signes en notes modernes.
—	—	—	— ou —	—
—	—	—	— ou —	—
—	—	—	—	—
—	— ou —	—	—	—
—	— ou —	—	—	—
—	—	—	—	—
	— ou —		—	—
—	— ou —	— ou —	—	—
	—			—

REMARQUE *sur le Caractère des notes détachées.*

Dans les manuscrits notés en notes Saxonnes ou Lombardes, les notes détachées et sans liaisons sont souvent représentées par des points dont la hauteur respective indiquait les degrés de la gamme. Lorsque ces points représentaient plusieurs notes ascendantes, on les disposait en une ligne oblique qui allait de gauche à droite en s'élevant comme dans cet exemple:

Si les points étaient disposés en une ligne oblique descendante ils représentaient des notes descendantes, comme dans cet exemple.

ainsi qu'on le voit les signes particuliers des notes disparaissaient pour faire place à des points qui n'avaient par eux-mêmes aucune signification, et qui n'en acquéraient que par la hauteur réciproque.

Signes de liaisons de notes dans le neuvième siècle, d'après le Manuscrit de Reginon de Prum (daté de 885).



Liaisons de la notation Saxonne du 10e Siècle, d'après le Manuscrit d'Huebald 7212 de la Bibliothèque du Roi.



Liaisons de la notation Saxonne des 11e et 12e Siècle, d'après un Missel de St Hubert et un Manst (in 4° N° 1118) de la Bibliothèq du Roi.




Digitized by Google



TABLEAU
des signes de la notation Lombarde aux neuvième et dixième siècles.

Dans la notation Lombarde, les notes simples sont souvent représentées par des points dont la position relative plus ou moins élevée déterminait l'intonation. Le principe, à cet égard était le même que celui de la notation saxonne; mais le point était ou carré, comme celui-ci ◆, ou alongé en cette forme ▬

Lorsque le point était accompagné d'un petit crochet comme ceci, ou comme, il indiquait une espèce d'apogiature rapide. Si le crochet était à gauche l'apogiature était en dessous, et il s'exécutait ainsi s'il était à droite, l'apogiature était en dessus comme

Quelquefois le signe d'une note simple ou non liée est figuré de cette manière ~; ce signe n'indiquait qu'une note réelle simple, mais accompagné d'un tremblement qui était exécuté ainsi :

J'ai tiré ces instructions d'un précieux bréviaire noté en notes Lombardes sur deux lignes rouge et jaune. Ce bréviaire du onzième siècle, est dans ma bibliothèque.

Lorsque les notes Lombardes sont distinguées par la forme des signes, ces signes sont figurés de cette manière :



(1) Ce signe est en général celui d'une ascension de quinte entre deux notes dont la signification se détermine par la position du signe à l'égard des autres. Il en est de même de tous les autres signes qui n'indiquent que le mouvement ; la nature du ton et la position respective faisaient seuls connaître les notes des points de départ.

l'autre dans la représentation de certains groupes de sons par des signes collectifs. Le premier de ces principes appartient à l'Occident, l'autre paraît avoir passé de l'Orient dans le Nord, à une époque très antérieure à celle de l'invasion des peuples septentrionaux dans l'Europe méridionale. Quoi qu'il en soit, le premier de ces principes est devenu dominant dans la notation latine du moyen-âge, et dans celle qui est maintenant en usage parmi nous, et de tous les signes représentatifs de groupes de sons, on n'a conservé dans la notation moderne que ceux de l'ornement mélodique appelé *groupe*, et du *trille*. N'oublions pas de faire remarquer, toutefois, que bien différens des signes collectifs de sons de la musique orientale, ceux des notations saxonne et lombarde n'étaient point destinés à représenter des ornemens du chant, et qu'ils n'étaient souvent qu'une manière abrégée et liée d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques, ou bien des signes de liaison entre deux ou plusieurs sons lents. Ce ne fut qu'aux douzième et treizième siècles que les signes de la notation lombarde, modifiés par l'adjonction de la portée, servirent quelquefois à représenter les agrémens du chant qui s'étaient introduits de l'Orient dans l'Occident, à la suite des croisades.

La notation dite *lombarde* a été portée en Italie dans les dernières années du sixième siècle ou au commencement du suivant par les *Lombards* ou *Longobards*, peuple venu de la Suévie, de la Prusse et des bords de la Baltique. Cette notation, peu modifiée, s'est maintenue dans l'Allemagne du Nord jusqu'à la fin du seizième siècle, et était alors connue sous le nom de *notation allemande*. La domination des Lombards en Italie fut détruite en 774 par Charlemagne; mais ni l'écriture de ce peuple, ni sa notation musicale ne disparurent après eux des pays qui avaient composé leur royaume; les bibliothèques de l'Italie sont remplies de monumens de cette écriture et de cette notation, qui portent des indications certaines des neuvième, dixième, onzième et douzième siècles.

Les signes caractéristiques de la notation lombarde sont : 1° des points carrés, plus ou moins alongés, en raison de la valeur des notes, pour les sons isolés; 2° des traits qui partent d'un point quelconque en s'élevant ou s'abaissant pour indiquer le passage d'un son à un autre plus haut ou plus bas, et d'autres signes qui, après avoir monté ou descendu, retournent par une liaison prolongée au point d'où ils sont partis, pour exprimer le passage d'un son à un autre et le retour au premier. On trouvera (pl. *c*) un exemple de cette notation, tiré d'un rouleau manuscrit du neuvième siècle qui est dans la biblio-

thèque Barberine, à Rome [1]; j'y ai joint la traduction que j'en ai faite en notation moderne, et l'analyse de ses élémens.

L'analogie de plusieurs formes de la notation lombarde avec celles de la notatiou saxonne est sensible; la différence de leur aspect tient principalement à ce qne les formes anguleuses de l'écriture des Lombards dominent dans la notation de ceux-ci. Ces formes sont aussi plus déterminées, moins vagues qne les formes saxonnes. De là vient qu'elles ont exercé plus d'influence que celles-ci sur la formation de la notation latine du plain-chant, dont je parlerai tout à l'heure.

Les notations latine du pape Grégoire, saxonne et lombarde primitives, furent employées dans les églises de la communion romaine et dans les écoles de musique de l'Occident jusqu'à la fin du dixième siècle, ou vers les premières années du onzième. Chaque diocèse, chaque église, chaque école adoptait l'une ou l'autre, suivant la fantaisie ou les connaissances particulières de l'écolâtre ou du chantre de la paroisse. A ces trois systèmes principaux de notation s'étaient joints quelques systèmes particuliers, imaginés par des musiciens peu connus aujourd'hui. Le plus complet et le meilleur de ceux-ci fut imaginé dans le dixième siècle par le moine Hucbald. Cette notation était composée d'un certain nombre de signes d'invention qui, par leur position droite ou couchée, directe ou retournée, exprimaient des sons divers graves ou aigus, mais tous d'égale valeur, parce qu'au temps où vivait Hucbald, on n'observait plus la quantité prosodique dans l'exécution du chant de l'église, surtout dans les Gaules [2]. Ce système eut peu de partisans. Hermann, surnommé *Contract*, me paraît être le seul écrivain sur la musique qui en ait parlé, environ soixante ans après la mort d'Hucbald.

Un autre système particulier, que je crois antérieur à celui de ce moine, a eu quelque succès, car on en trouve des exemples dans un assez grand nombre de manuscrits. Ce système de notation consistait à disposer un certain nombre de lignes superposées et dont les intervalles représentaient les degrés des intonations de l'échelle des sons, et à placer dans ces espaces les syllabes qui répondaient dans le chant à chacune des intonations. Ce système n'était applicable qu'à un chant qui n'admettait que des notes d'égale valeur et de temps égaux. On trouve aussi dans les manuscrits des exemples où les lettres

[1] V. *Gerberti De Cantu et Musica Sacra*, t. 2, pl. XIII.
[2] V. *Scriptores Ecclesiast. de Musica Sacra*, t. 2.

de la notation de Grégoire sont disposées à divers degrés d'élévation dans des cases formées de lignes horizontales ; les auteurs de ces exemples avaient oublié que les lettres désignant elles-mêmes les intonations, leur disposition à divers degrés de hauteur n'ajoutait rien à leur valeur représentative.

Après la réforme de saint Grégoire, il n'y eut donc pas d'uniformité dans la notation du chant de l'église ; les livres liturgiques étaient écrits d'après cinq ou six systèmes différens qui n'étaient compris que par ceux qui y étaient habitués ; en sorte que le chantre d'une église aurait été souvent incapable de lire l'antiphonaire ou le graduel d'un autre lieu. Ce désordre augmenta encore vers la fin du dixième siècle, car il s'introduisit alors dans les systèmes de notation saxonne et lombarde des modifications qui en altérèrent la forme primitive de diverses manières ; mais ce fut ce désordre même qui donna naissance à la notation moderne.

Les hauteurs respectives des points dans les notations saxonne et lombarde étaient souvent incertaines par la faute des copistes, ce qui rendait l'exécution de la musique fort difficile. Dans le dixième siècle, on imagina d'obvier à cet inconvénient en tirant à une certaine distance deux lignes parallèles, auxquelles on attribua la place de deux notes principales, par exemple *ut* et *fa*. Il n'y avait donc entre ces lignes qu'un intervalle de quarte, c'est-à-dire, la place de *ré* et de *mi* qu'il était facile de distinguer. Les notes *la, si,* se plaçaient au-dessous de la ligne *ut ; sol, la* supérieur, se mettaient au-dessus de la ligne *fa*. De cette manière, on avait une notation de lecture facile pour une octave, ce qui suffisait pour la plupart des chants de l'église.

Quelquefois la ligne inférieure était attribuée à *ut*, quelquefois à *fa*, et lorsque le ton du chant l'exigeait, ces lignes devenaient *ré*, ou *sol*. Pour éviter toute équivoque à cet égard, on imagina de placer au commencement des lignes les lettres C, F, ou D, G, qui représentaient les notes *ut, fa,* ou *ré, la,* suivant le ton du chant, faisant ainsi un amalgame des systèmes de la notation saxonne ou lombarde, et de celle de saint Grégoire. Ces lettres, qui servaient d'indicateurs au commencement des lignes, sont l'origine des *clefs* de la musique moderne. Quelques musiciens ne les trouvèrent pas suffisantes pour lever tous les doutes ; ils imaginèrent de distinguer les lignes par des couleurs différentes ; la ligne *fa* était rouge ; la ligne *ut* était ou verte ou jaune. Quelquefois aussi il n'y avait qu'une ligne rouge pour *fa ;* d'autres lignes tracées par un style dans l'épaisseur du vélin des manuscrits indiquaient les positions

des autres notes, et ces notes étaient désignées par des lettres placées au commencement des lignes. Un peu plus tard, on rendit ces lignes plus sensibles à l'œil en les traçant avec de l'encre. Dès lors, toutes les positions des notes étant déterminées, les signes collectifs de sons divers devinrent moins utiles, l'usage s'en affaiblit par degrés, sans disparaître pourtant entièrement, comme on le verra plus loin, et le point carré de la notation lombarde, placé sur les lignes ou dans les espaces, finit par prendre la forme de la note du plain-chant. De là l'origine de la notation qui est maintenant en usage. N'oublions pas de dire cependant que long-temps après que toutes ces améliorations eurent été faites, on se servait encore dans plusieurs églises de livres notés suivant les systèmes primitifs des notations lombarde et saxonne; car dans ces temps où les communications étaient difficiles, les inventions et les perfectionnemens ne se propageaient qu'avec beaucoup de lenteur.

L'examen analytique de toutes les transformations des divers systèmes de notation qui précédèrent celui de la musique mesurée ne saurait trouver place dans le cadre étroit où je suis obligé de me renfermer; mais ce qui vient d'en être dit me paraît devoir suffire pour l'objet de ce résumé. Les lecteurs qui désireraient plus de détails en trouveront en abondance dans mon Histoire générale de la musique. Il ne me reste à traiter de la notation qu'à l'égard du système de la musique mesurée : ce sera l'objet d'une autre section de ce résumé.

MOYEN-AGE.

Continuation.

MÉTHODES DE SOLMISATION.

L'examen de tous les traités de musique qui ont précédé le onzième siècle, démontre que jusqu'à cette époque les cordes de l'échelle des sons n'étaient désignées que par les noms de l'ancienne musique des Grecs, bien que la division de cette échelle par tétracordes eût disparu depuis la réforme du pape Grégoire. Les écrits sur la musique de Hucbald, de Reginon, d'Adelbold, de Bernelin (voyez ces noms dans la Biographie) et de quelques anonymes qui vécurent dans le dixième siècle, ne contiennent que des noms grecs pour la désignation des notes, et ces écrits paraissent destinés à enseigner la musique d'une manière théorique plutôt que pratique : on n'y aperçoit aucunes traces d'une méthode propre à faciliter dans des écoles publiques l'art de lire la musique et de la chanter. Un seul ouvrage, contemporain des

écrivains que je viens de nommer, paraît avoir été destiné à servir de manuel dans ces écoles : c'est le Dialogue sur la musique attribué à l'abbé Odon de Cluny ; toutefois, les séries de questions et de réponses qu'il contient ne peuvent être considérées comme une méthode d'enseignement, car on n'y trouve rien qui puisse donner l'intelligence de l'art, ni en rendre la pratique plus facile.

Le premier inventeur d'une véritable méthode de musique fut un moine de l'abbaye de Pompose, nommé Gui, né dans la petite ville d'Arezzo, en Toscane, vers la fin du dixième siècle. Étonné de voir employer dans les écoles de chant ecclésiastique plus de dix années à former des chanteurs de chœur fort inhabiles, il se mit à la recherche des causes qui rendaient l'enseignement si long et si imparfait. Il vit bientôt qu'en l'absence du maître, il n'existait aucun moyen d'étude pour les élèves, n'y ayant dans ces temps barbares point d'instrument commode au moyen de quoi chacun pût régler les intonations de sa voix. Le monocorde, dès long-temps connu, n'avait servi jusque-là qu'à faire des recherches spéculatives sur les proportions de l'échelle des sons ; Gui imagina d'en faire un régulateur du chant, et pour cela il en construisit un d'une forme simple, indiqua la manière d'en faire la division pour toutes les notes de l'échelle, et d'y placer des chevalets mobiles destinés à rendre sensibles leurs intonations; enfin son premier soin fut de rendre populaire l'usage de cet instrument qui permit aux élèves de faire des études particulières sur ce que le maître leur enseignait.

Ce moyen mécanique propre à donner de la justesse aux intonations de la voix, ne suffisait pourtant pas pour composer, à lui seul, une méthode de solmisation. Les lettres de la notation grégorienne représentaient bien aux yeux l'ordre dans lequel les sons étaient disposés dans l'échelle, et les signes qui répondaient à chacun, mais elles ne pouvaient pas plus que les notes de la musique moderne rappeler à la mémoire les intonations de ces sons. Or, le son le plus grave d'un chant étant trouvé par le monocorde, il y aurait eu trop de lenteur à chercher sur cet instrument toutes les autres notes de ce chant; Gui conseilla donc de prendre pour modèle une mélodie connue, *quelle qu'elle fût*, pourvu qu'on la sût bien, et de comparer les intonations des notes de cette mélodie avec celles des notes semblables du chant qu'on voulait apprendre. Bientôt ces comparaisons répétées devaient imprimer dans la mémoire le souvenir des intonations. Dans une lettre qu'il écrivait sur ce sujet à un moine de ses amis, il dit qu'il avait l'habitude de

se servir, dans l'école qu'il dirigeait, du chant de l'hymne de saint Jean-Baptiste ;

Ut queant laxis,
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum,
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti,
*La*bii reatum
Sancte Johannes.

Les enfans de chœur chantaient cet hymne au commencement et à la fin de la leçon qu'il leur donnait. Or, remarquez que dans la mélodie que Gui avait choisie pour ses élèves, l'intonation de la note s'élève d'un degré sur chacune des syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la;* les successeurs de ce moine en ont conclu qu'il avait voulu désigner par ces syllabes les notes de l'échelle, bien qu'il ne se soit servi de ces noms en aucun endroit des traités de musique qui nous restent de lui. (Voyez *Gui d'Arezzo* dans la Biographie.) Tel est toutefois l'empire des préjugés, que depuis huit cents ans l'usage de ces notes n'a point subi d'interruption, et que l'honneur d'une invention à laquelle Gui n'a point pensé lui est restée, tandis que personne n'a songé à revendiquer pour lui la gloire d'avoir inventé la méthode d'enseignement par l'analogie, qui lui appartient réellement, et qui naguère a été donnée comme une chose nouvelle par M. Jacotot, sous le nom d'*enseignement universel.*

Gui était destiné à nous fournir, sans le savoir, des noms qui sont devenus populaires, car, suivant l'opinion générale, ce serait de lui qu'on aurait pris celui de la *gamme,* parce qu'il aurait ajouté au-dessous de la note la plus grave du système de S. Grégoire, une note qu'il aurait désignée par le *gamma* des Grecs. Mais lui-même nous apprend qu'il n'est pas l'auteur de cette adjonction, car il dit dans le deuxième chapitre de son Traité de musique intitulé *Micrologue:* « *En premier lieu est placé le Γ grec ajouté par les modernes* [1]. Ce passage, et un autre dont le sens n'est pas moins clair [2], n'ont point empêché qu'on se soit obstiné à décerner au moine de Pompose la gloire d'avoir *inventé la gamme.* Les erreurs historiques une fois établies sont plus fortes que la vérité appuyée de toutes ses preuves.

[1] In primis ponatur Γ græcum a modernis adjunctum.
[2] Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteram.

La méthode de chant ou de solmisation inventée par Gui d'Arezzo paraît avoir consisté uniquement dans l'usage du monocorde pour déterminer le son le plus grave d'un chant quelconque, et dans l'analogie, pour imprimer dans la mémoire l'intonation des sons. L'objet que s'était proposé l'auteur de cette méthode, comme il le dit en plusieurs endroits de ses ouvrages, était d'abréger le temps des études et de rendre l'instruction plus facile : comment croire, d'après cela, et surtout d'après la justesse d'esprit qu'on remarque dans ces idées fécondes en résultats, que Gui soit aussi l'auteur d'une autre méthode de solmisation qui fut mise en vogue peu de temps après lui, et qui fut une des erreurs les plus funestes introduites dans la musique [1] ? Je m'explique.

Vers le temps de Gui, mais vraisemblablement après lui, un musicien inconnu imagina de substituer à la division de l'échelle par tétracordes des Grecs, et à celle que Grégoire avait faite par octaves, conformément à la constitution des tons du chant de l'église, une autre division qui ne comprenait que six notes, et qui fut appelée, à cause de cela, *hexacorde*. Serait-ce parce que Gui d'Arezzo n'avait indiqué dans son exemple de l'hymne de saint Jean que six notes différentes, qu'on en a tiré la conclusion qu'il avait voulu réduire à l'hexacorde les formules de l'échelle musicale, et qu'il avait supprimé la septième note, si nécessaire pour arriver au complément de l'octave, après laquelle seulement les tons et les demi-tons se représentent dans un ordre régulier comme ils sont dans la première formule ? Cela est vraisemblable. Quoi qu'il en soit, il est certain que dans les écrits de Gui qui sont en manuscrit à la Bibliothèque

[1] J'ai moi-même contribué à répandre cette erreur par un article de la *Revue Musicale* (t. II, p. 385). Deux manuscrits des ouvrages de Gui, dont l'un a appartenu à l'abbé de Tersan, et dont l'autre est à la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, enfin un troisième dont le savant de Murr a donné une notice, contiennent la main musicale attribuée à ce moine : or cette main est essentiellement liée au système de la solmisation par l'hexacorde, et j'ai été persuadé d'abord que l'opinion commune sur l'invention de ce système est fondée. Depuis lors, la lecture attentive des ouvrages connus de Gui d'Arezzo m'a fait voir qu'il ne s'y trouve pas un seul mot qui se rapporte au système dont il s'agit. Le manuscrit qui était autrefois à l'abbaye de Saint-Evroul, et qui, depuis lors a passé dans la bibliothèque d'Alençon, contient, d'après la notice donnée par Laborde, des écrits de ce moine que Gerbert n'a pas publiés ; mais sont-ils réellement de lui ? cela est douteux, car j'ai trouvé parmi les manuscrits du Musée Britannique et de l'université de Gand des ouvrages qui lui sont attribués et qui ne lui appartiennent pas.

royale de Paris, ni dans ceux qui ont été publiés par l'abbé Gerbert [1] on ne trouve aucune notion ni des noms de notes, ni de la division de l'échelle en hexacordes, ni des conséquences de ce bizarre et déraisonnable système. Les successeurs immédiats de ce moine, parmi les écrivains sur la musique tels que Bernon, Hermann Contract et Guillaume, abbé d'Hirschau, ne parlent pas plus de ce système; et Jean Cotton, qui paraît avoir vécu postérieurement à 1050, est le plus ancien auteur qui me semble en avoir parlé. A ce qu'il en dit, il ajoute que de son temps les Anglais, les Allemands et les Français étaient les seuls qui fissent usage du nom des notes *ut, ré, mi*, etc., [2], et que les Italiens avaient adopté d'autres syllabes. Cette assertion est d'autant plus singulière que dans les temps modernes les Allemands et les Anglais ne solfient que par les lettres, et que les Italiens ont conservé le système des hexacordes long-temps après qu'il eut été abandonné par tous les autres peuples.

Quel qu'ait été l'auteur du système de la division de l'échelle en hexacordes, et de la solmisation par ce système, il est certain qu'il introduisit dans l'art une des erreurs les plus singulières que l'histoire signale, et qu'à une méthode de chant simple et facile, il en substitua une autre hérissée de difficultés et d'embarras. Si tous les chants avaient été renfermés dans l'intervalle de six notes, la nouvelle méthode n'aurait pas eu d'inconvéniens; mais il n'en était pas ainsi, et souvent la mélodie descendait plus bas que la note la plus grave de l'hexacorde, ou s'élevait au-dessus de la plus haute. De là naissait la nécessité de changer souvent d'hexacorde, et de passer de l'un à l'autre plusieurs fois dans le cours d'un même chant. Ces changemens d'hexacordes furent appelés *muances*. Voici quel en était le mécanisme.

L'échelle des sons alors employés dans la musique s'étendait depuis le *sol* grave de la voix de basse, jusqu'au *mi* supérieur des voix de femme ou d'enfant, ce qui présentait une étendue de deux octaves et une sixte. On divisa cette étendue en sept hexacordes dont le premier commençait au *sol* grave,

[1] *Scriptores Ecclesiast. de Musica Sacra potissimum*, t. II.

[2] Voici le passage de Jean Cotton qui se rapporte à cette singularité : « Sex sunt « syllabæ, quas ad opus musicæ assumimus, diversæ quidem apud diversos: verum « Angli, Francigenæ, Alemanni *ut, ré, mi, fa, sol, la*. Itali autem alias habent : « quas qui nosse desiderant stipulentur ab ipsis. » (Joh. Cottonis *Tract. de Musica*, c. 1, apud Gerberto, t. 2, p. 232.)

le second à *ut*, le troisième, à *fa*, le qoatrième, à *sol* au-dessus de ce *fa*, le cinquième, à *ut* (octave supérieure), le sixième, à *fa* (octave supérieure), le septième, à *sol* aigu. Mais dans l'étendue de l'échelle divisée de cette manière, le septième son, que nous désignons aujourd'hui par la syllabe *si*, se présentait trois fois, tantôt à l'état de bémol, tantôt à celui de bécarre, suivant la nature des tons du plain-chant; or, dans le système des hexacordes, il n'y avait point de nom pour cette note, puisqu'on avait réduit les syllabes appellatives au nombre de six, c'est-à-dire, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. C'est l'absence de cette septième note qui causait tous les embarras de la solmisation par hexacordes, car pour remplir l'intervalle qu'elle laissait dans l'étendue de l'échelle, on n'imagina pas de meilleur moyen que de changer le nom des notes, suivant les circonstances, et d'appeler *ut* tantôt *sol*, tantôt *fa*, tantôt *ut*; en sorte que le premier hexacorde, qui commencait par *sol* grave, au lieu d'être solfié par les syllabes *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, l'était par *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; le deuxième, commençant par *ut*, était solfié par les mêmes syllabes; enfin, la troisième, qui commençait par *fa*, et dont les notes auraient dû être appelées, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *ut*, *ré*, était aussi solfié par les mêmes syllabes *ut*, *ré*, *mi*, etc.; et ainsi des autres. La conséquence inévitable d'un tel système est que chaque note avait trois noms dont il fallait l'appeler en solfiant, suivant les circonstances; car lorsqu'une mélodie sortait des bornes de l'hexacorde, il fallait, avant que cette sortie eût lieu, changer *ut* en *fa* ou en *sol*, *sol* en *ut* ou en *fa*, *fa* en *ut* ou en *sol*, et nommer les autres notes d'après ces changemens. La règle principale de ces muances était qu'il fallait appeler les deux notes de demi ton qoi se trouvent entre *mi*, *fa*, et *si*, *ut*, des noms de *mi-fa*, quand ces notes montaient, et de *fa-mi*, qoand elles descendaient. Plusieurs fois de pareils changemens se présentaient dans le cours d'one mélodie, et de là résultait une incertitude sur le nom qu'il fallait attribuer aux notes, incertitude dont n'étaient pas toujours exemptés les chanteurs qui avaient acquis le plus d'habitude par la pratique.

Bien que les gammes d'hexacordes commençant par *sol*, par *ut* ou par *fa* se nommassent toutes trois *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, elles n'étaient point désignées de la même manière : chacune avait son nom particulier. Ainsi, la gamme qui commençait par *ut* ne contenait point le septième son que nous appelons *si*; on lui donnait à cause de cela le nom d'*hexacorde naturel*; la gamme qui commençait par *fa*, avait pour quatrième note le *si* bémol, et on l'appelait *hexacorde mol*; enfin, celle qui commençait par *sol* avait pour troisième note

le *si* bécarre : on lui donnait le nom d'*hexacorde dur*. De là vient qu'on rencontre souvent chez les anciens auteurs cette manière de s'exprimer : *chanter par nature, par bémol, par bécarre.*

Pour aider à reconnaître les notes dans la solmisation, on avait imaginé de représenter la position des vingt sons de l'échelle générale sur le bout des doigts et sur les phalanges d'une main gauche ouverte; on avait établi un certain nombre de règles concernant le passage d'une note à l'autre, suivant les divers cas, et cette main se plaçait comme un indicateur universel dans toutes les écoles, et dans tous les traités élémentaires de musique. On disait d'un homme qui connaissait bien toutes les règles des muances *qu'il savait sa main.*

Tel était ce système monstrueux de division de l'échelle musicale et de solmisation qui s'établit dans le cours du onzième siècle, et qui, malgré tous ses inconvéniens fut établi en peu de temps dans toute l'Europe avec un succès tel, que lorsqu'on voulut revenir à des principes plus naturels, une résistance très active fut opposée aux efforts des réformateurs, comme je le ferai voir plus loin. Ce n'est pas un des traits les moins singuliers de l'histoire de la musique, que celui du succès de cette bizarre et fausse méthode de solmisation ; car les difficultés qu'on a tant de fois signalées dans le système de la musique actuelle, difficultés qu'on a, ce me semble, exagérées, ne sont que des jeux d'enfant, en comparaison de celles qui sont inhérentes à la méthode des hexacordes.

MOYEN-AGE.

Continuation.

FORMATION D'UN SYSTÈME DE MUSIQUE MESURÉE.

J'ai dit, en parlant de la musique des Grecs que la mesure de cette musique n'avait point été conçue d'une manière abstraite et qu'elle n'était que le résultat d'un sentiment prosodique, et d'un besoin que le rhythme poétique avait fait naître. Absorbée par ce sentiment de prosodie et de rhythme, l'oreille des Grecs ne comprenait la mesure musicale que d'une manière accessoire, et que comme une dépendance immédiate de la poésie.

Conservée par saint Ambroise dans le chant de l'église, cette mesure rhythmique était néanmoins affaiblie par la perte de l'accent qui, bien moins sensible dans la langue latine que dans la grecque, s'anéantit de plus en plus

lorsque l'oreille des peuples de l'Italie eut contracté l'habitude d'entendre le dur langage des barbares du Nord ; langage dépourvu de cadence et surchargé de sons gutturaux. Telle fut la rapidité de la décadence du chant à cet égard, qu'à l'époque de la réforme du système musical par saint Grégoire, c'est-à-dire, environ deux cents ans après la mort d'Ambroise, il ne restait presque plus de traces de l'ancienne prosodie chantée, et que le réformateur put en faire disparaître le peu de ce qui en existait encore, sans offenser l'oreille de ses contemporains. L'égalité des temps musicaux s'établit si bien alors qu'il n'apparait pas un signe de durée dans tout le chant noté des antiphonaires et des graduels qui sont parvenus jusqu'à nous, depuis le huitième siècle jusqu'à la fin du treizième. L'habitude était si bien établie à cet égard, que ce ne fut pas sans peine qu'on en revint au chant prosodié, que beaucoup de personnes éminentes dans l'église crurent qu'un chant de cette nature n'avait pas la dignité convenable au service divin, et que les chartreux s'obstinèrent même jusqu'à la suppression de leur ordre en France à le repousser et à chanter toutes les syllabes en notes égales.

Mais une question se présente : question importante, fondamentale à l'égard de la musique mesurée, et qui, par une singularité inexplicable, n'a fixé l'attention d'aucun des historiens de la musique, ou qui, du moins, n'a donné lieu à aucune recherche sérieuse. Cette question est celle-ci : *N'y a-t-il point eu au moyen-âge d'autre genre de musique que celui de l'église ?* c'est-à-dire, les peuples n'ont-ils eu de chants de guerre, d'amour, de joie ou de douleur qui ne fussent dépouillés de rhythme, comme les mélodies ecclésiastiques? S'il en était ainsi, ces peuples auraient été sans passions, ce qui n'est point admissible. J'ai dit que dans les temps des plus grandes calamités du monde occidental, la musique se réfugia dans l'église qui la sauva en la transformant. Mais les malheurs dont furent accablés les peuples des Gaules, de l'Espagne et de l'Italie furent adoucis après le septième siècle. L'esclavage régnait partout, mais on avait perdu le sentiment et l'amour de la liberté. Les serfs du Nord nous apprennent qu'il y a aussi des chants mesurés pour l'esclavage, et nous devons croire qu'avant qu'il y eût des troubadours et des trouvères, les Francs éprouvaient aussi le besoin de chanter leurs plaisirs ou leurs peines sur un ton plus animé que celui de la prière.

Mais qui me porte donc à parler ici d'une manière conjecturale, lorsque des monumens d'une autorité irrécusable viennent à mon secours? ces monumens, il est vrai, sont restés jusqu'à ce jour dans un profond oubli et ne

paraissent pas, au premier aspect, avoir un rapport immédiat avec le sujet qui m'occupe en ce moment; mais je pense qu'il me suffira d'en faire une légère analyse pour démontrer leur importance, et pour faire voir qu'ils nous fournissent la preuve de l'existence d'une musique mesurée dès la première moitié du neuvième siècle.

Un manuscrit qui a appartenu autrefois à l'église Saint-Martial de Limoges, et qui se trouve maintenant à la Bibliothèque royale de Paris (sous le n° 1154), contient (fol. 136 v°) une chanson latine composée par Angelbert sur la bataille de Fontenai (en 842). J'ai parlé déjà de cette pièce qui est notée en notation saxonne, et qui a pour titre : *Versus de bella qui fuit acta Fontaneto*[1]. Je crois qu'on ne verra pas sans intérêt les premiers couplets de cette chanson, le plus ancien monument authentique de la musique mesurée et de la poésie chantée du moyen-âge. (On en trouvera la musique avec la traduction notée à la planche *d*.)

Aurora cum primo mane
Tetram noctem dividens
Sabbatum non illud fuit.
Sed Saturni dolium
De fraterna rupta pace
Gaudet Dæmon impius.

Bella clamant hinc et inde,
Pugna gravis oritur,
Frater fratri mortem parat.
Nepoti avunculus
Filius nec patri suo
Exhibet quod meruit.

Le rhythme de ces vers est celui du ïambique pur, qui, par la disposition alternative de ses longues et de ses brèves, correspond exactement à la mesure ternaire de la musique. La mélodie de la chanson d'Angelbert ne peut donc être traduite en notation moderne que dans la mesure à trois temps. Remarquez aussi que par un artifice de la poésie, le repos final de la phrase se pré-

[1] L'abbé Le Bœuf a publié les vers de cette chanson dans son *Recueil de plusieurs écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France et de supplément à la notice des Gaules* (t. 1, p. 164), mais il n'a pu en déchiffrer la musique, et il n'a pas compris l'importance de ce monument sous le rapport de l'histoire de l'art.

Pl. d.

Manuscrit de la Bibliothèque Royale de Paris,
fonds de Saint-Martial de Limoges, N.º 1154. Fol. 136. (*)

VERS DE BELLA QVE FVIT
ACTA FONTANETO

Fig. 1.

AVRORA CVM PRIMO MANE
Tetram noctem dividens
Sabbatum non illud fuit
Sed saturni dolium
De fraterna rupta pace
Gaudet demon impius

Fig. 2. Traduction en Notation moderne.

VERSUS DE BELLA QUAE FUIT
ACTA FONTANETO.

(*) Chant en Latin barbare et en mètre trochaïque sur la bataille de Fontanet, en Bourgogne, le 25 Juin 841, composé par Angelbert, Soldat Frank qui y combattit.

NB. Cette planche doit être placée auprès de la Page CLXXIV du 1.er volume.

sente de trois vers en trois vers. Ce genre de disposition rhythmique a été considéré long-temps après comme une nouveauté.

L'exemple qu'on vient de voir d'une mélodie rhythmée par la poésie n'est pas le seul qui se trouve dans le manuscrit d'où je l'ai tiré : on y voit aussi une lamentation sur la mort de Charles-le-Chauve (*Planctus Karoli*) composée dans le neuvième siècle et notée à la manière saxonne, morceau singulier dont l'existence a été ignorée de tous les historiens ; la complainte de l'abbé Hugues, du même temps et aussi notée ; la chanson de Godeschalch, la complainte de Lazare, par Paulin, la chanson du duc Henri, par le même, et, ce qui est peut-être d'un intérêt historique plus vif encore, on y trouve aussi la mélodie notée des vers anapestes qui sont au premier livre de la consolation philosophique de Boëce :

O stelliferi conditor orbis,
Etc.

et le chant de la septième ode du quatrième livre du même ouvrage :

Bella quis quinis operatus annis
Ultor Atrides, etc.

Qui sait si la mélodie mesurée du premier de ces morceaux où le ministre de Théodoric déplorait dans sa prison les misères de la condition humaine, n'est pas celle qu'il composa lui-même, et si nous n'avons pas dans ces chants de précieuses reliques de la musique de l'Italie, sous la domination des Goths? Quoi qu'il en puisse être, tous les morceaux que je viens de citer, ainsi qu'une chanson érotique en langue latine et notée, qui se trouve dans un autre manuscrit de Saint-Martial de Limoges (nº 1118 de la Bibliothèque royale de Paris), fournissent des preuves irrécusables de l'existence aux neuvième et dixième siècles d'un chant mesuré, rhythmé, et vraisemblablement populaire, qui était essentiellement différent du chant égal de l'église [1].

Si une opinion contraire à l'existence d'une telle musique dans ces temps reculés s'est établie parmi tous les historiens de la musique, c'est que ne trouvant dans tous les traités de musique antérieurs au douzième siècle que des ouvrages relatifs au chant ecclésiastique, ils n'ont pu soupçonner qu'il y avait un autre

[1] Tous ces morceaux curieux et inconnus seront publiés dans mon Histoire générale de la musique, avec la notation saxonne et les traductions en notes modernes.

genre de musique dout ou u'avait pas parlé. Tout ce qoe Gerbert a rassemblé d'ouvrages de ce genre pour les deux premiers volumes de sa collection a été fait par des moines ou des abbés qni, par état, ne pouvaieut écrire que sur le plain-chaut. Qu'est-il arrivé de là? C'est qo'on a mis en donte l'identité d'un auteur qui a parlé de la musique mesurée à une époque où tous les autres ne traitaient que de la *musique-plaine*. Cet auteur est Francou de Cologne [1], qui fut écolâtre de Liége, qui écrivait déjà en 1055, et qui vivait encore eu 1083. MM. Kiesewetter et de Winterfeld ne croient pas que l'écolâtre de Liége fût le même que l'auteur des plus anciens traités de la musique mesnrée et de l'harmonie régulière qui sont parvenus josqu'à uous : c'était aussi l'opinion de Perne, qui croyait que Francon de Cologne avait dû écrire à la fin du douzième siècle ou au commencement du suivant. Ses notes prouvent qn'ainsi que MM. de Winterfeld et Kiesewetter, il peusait qu'il était impossible que dans le court espace écoulé depuis la date des ouvrages de Gui d'Arezzo, le système de musiqoe mesurée exposé par Fraucon eût pu s'établir; car celui-ci ne s'eu donne pas ponr l'inventeur, et en parle comme d'une chose conuue avant lni.

Elle l'était eu effet, et depuis long-temps, car la base du système de la mosiqoe mesurée ne se trouve pas dans la forme de la notatiou, mais dans la division du temps. Or, ou vient de voir que si le temps ne se divisait que d'une manière égale et absolue dans le chaut ecclésiastique, il n'en était pas de même dans le chant moudain, et qn'on des caractères mélodiques de celui-ci consistait dans le rapport des modifications de la durée. Quant à la manière de représeuter ces modifications par dcs signes, elle a pu être d'espèce diverse au moyen-âge, antérieuremeut au temps où Francon et Gui, lui-même, ont écrit. Que si l'ou eût réfléchi sur les exemples d'une musique instrumentale des Cambro-Bretons, fournis par Burney et Walker, musique antérieure au onzième siècle, on se serait convaincu que toutes les divisions du temps mosical étaient déjà counues, pratiquées et représentées par des signes avant que Francon écrivit. Indiquer avec précision l'époque où les modifications de la notation lombarde appliquées à la musique moudaine ont douné lieu au système de notation mesurée qui a été exposé par Fraucon, serait impossible, eu l'absence de documens authentiques; cepeudant il me

[1] Voyez ce nom dans la Biographie.

paraît vraisemblable que cette transformation s'est faite au plus tard vers la seconde moitié du dixième siècle, dans quelque école particulière de l'Allemagne, et que de là elle s'est répandue en Europe avec d'autant plus de lenteur et de difficulté, que la plupart des écoles de musique avaient pour objet le chant de l'église, où la diversité des valeurs de temps n'était pas admise. Il ne faut pas oublier, dans l'examen de ce qui concerne la notation, qu'on ne peut établir pour le moyen-âge de règle générale d'après le contenu d'un traité de l'art, ou l'âge d'un manuscrit; car, ainsi que je l'ai dit, dans ce temps où les communications étaient difficiles, il y avait autant de systèmes que d'écoles; là on était dans une voie d'avancement; ailleurs on semblait ignorer tout ce qui s'était fait depuis plus de cent ans. Et, pour parler d'un fait des plus remarquables parmi ceux qui s'offrent à ma mémoire, n'est-il pas singulier qu'au moment où la notation lombarde, modifiée par les lignes, était en usage dans une grande partie de l'Italie, Gui d'Arezzo semble n'en avoir pas connu d'autre que celle du pape Grégoire, appliquée au même système de lignes qui ne lui était d'aucune utilité?

On ne s'est pas aperçu qu'en rapprochant de nous l'époque où le système de la musique mesurée a été formé, on n'a fait que déplacer la difficulté. Avant que j'eusse fait connaître les compositions régulières à trois voix d'Adam de Le Hale, trouvère du treizième siècle (voyez ce nom dans la Biographie), et des maîtres italiens du quatorzième, lorsqu'on ne connaissait enfin presqu'aucune production de ce genre, antérieure à 1450, il était permis de croire que le système de la notation mesurée ne s'était établi qu'à une époque rapprochée de cette dernière : mais comment croire que si ce système n'avait pris naissance que vers la fin du douzième siècle, ou au commencement du treizième, il y eût déjà en 1250 des musiciens qui écrivaient des chansons en langue vulgaire à trois voix, bien supérieures, sous le rapport de l'art de lier les diverses valeurs de notes, à l'état des connaissances indiqué dans les écrits de Francon? La difficulté de concilier ces faits deviendra bien plus grande encore, lorsque je ferai connaître dans mon Histoire générale de la musique le contenu de deux manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, dont l'un, daté de l'année 1187, contient deux traités des règles du *déchant* (harmonie ou contrepoint) alors en usage, partie en langue romane, partie en latin, avec trois morceaux à deux et à trois voix, et dont l'autre renferme un grand nombre de motets singuliers à deux voix, où l'une chante les paroles et l'air d'une chanson française, tandis que l'autre l'accompagne sur des paroles latines de

l'antiphonaire ou du graduel. Je publierai aussi des extraits d'un autre manuscrit fort important qui a appartenu à l'abbé de Tersan, et dont l'original et la copie, faite par Perne, sont aujourd'hui dans ma bibliothèque. Ce traité de musique, daté de 1226, contient toutes les règles de la musique mesurée, des motets et des chansons françaises à trois voix. Tous ces monumens et beaucoup d'autres que j'ai découverts, et que je ferai connaître, établissent d'une manière certaine la progression de la musique mesurée et de l'art d'écrire à plusieurs voix, depuis le onzième siècle jusqu'au milieu du quinzième, où la lumière commence à luire pour tous les historiens de la musique.

Résumant tout ce qui précède, je dirai donc que dès 850, et probablement auparavant, il existait une musique mesurée et rhythmée à l'usage du peuple et des gens du monde, tandis que le chant de l'église était dépourvu de rhythme et de mesure ; que ces deux genres de musique se sont distingués par là jusqu'au douzième siècle ; que par l'effet de cette différence, les progrès de l'art d'écrire en harmonie à plusieurs voix étaient déjà sensibles dans la musique mondaine, lorsque la musique d'église en était encore à la rude diaphonie à notes égales et en accords sans liaisons ; et conséquemment qu'on n'est point fondé à nier l'existence de l'une à cause de l'état peu avancé de l'autre. Enfin, je dirai que de ce que Gui d'Arezzo n'a parlé ni des proportions de la mesure musicale, ni de l'art d'enchaîner les voix dans l'harmonie des sons simultanés, il ne faut pas conclure que Francon, le plus ancien auteur qui a traité de ces choses, et dont les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous, a vécu long-temps après lui. Ce Francon, écolâtre de Liége, est bien le même que *Francon de Cologne :* c'est lui que Trithème appelle *Theutonicus*, et ses livres concernant la musique mesurée et le déchant ont été certainement écrits dans l'intervalle de 1050 à 1080. Il n'y a rien de solide à objecter contre l'évidence de ces faits.

Après cette discussion, trop longue peut-être pour les proportions du résumé de l'histoire de la musique, mais nécessaire par l'importance de son objet, j'arrive à l'exposé succinct du système de musique mesurée que nous a fait connaître Francon.

Cet auteur a écrit son ouvrage *pour qu'il servît,* dit-il, *d'instruction complète à l'usage des copistes* [1]. Il se proposait de recueillir ce que d'autres avaient dit de bon et d'utile sur la musique mesurée, de corriger leurs erreurs, et de

[1] Omnium notatorum ipsius mensurabilis musicæ perfectissimam instructionem.

prouver la nécessité de ce qu'il avait inventé [1]. Ainsi, son livre marque un temps de progrès et non de création absolue.

La définition donnée par Francon de la musique mesurée est celle-ci : « *La musique* mesurable *est le chant divisé dans le temps par des longues et des brèves* [2]. C'est d'abord, comme on le voit, la notion de la mesure musicale telle que la concevaient les Grecs et les Romains ; c'est celle qu'on aperçoit dans les morceaux de mélodie mesurée et rhythmée du neuvième siècle que j'ai citées précédemment ; cependant, un peu plus loin (chapitre 4e), Francon fait connaître trois figures simples et principales de la division du temps : ces figures sont celles de la longue, de la brève et de la semi-brève, ou moitié de la brève, quantité inconnue aux peuples de l'antiquité grecque et latine. De plus, la longue peut être doublée, ou réduite à la moitié de sa valeur, ou augmentée d'un tiers par l'adjonction d'un point qui se place après la note, et qu'on appelle *point de perfection*. Le système de la division du temps en valeurs binaires, appelées *imparfaites*, et en valeurs ternaires ou *parfaites* ; les combinaisons des trois sortes de durées, et les diversités de valeurs qui distinguent les signes, par suite de ces combinaisons, remplissent la plus grande partie de l'ouvrage de Francon. Toutes ces choses démontrent une transformation totale du sentiment de la mesure et du rhythme des anciens en celui d'une mesure musicale absolue, indépendante de toute condition de quantité poétique. Cette transformation a été, sans nul doute, accomplie dans l'intervalle de 850 à 1050. Elle fut radicale, et elle exerça sur les progrès de l'harmonie et de la mélodie une influence très active.

La forme des notes de diverses valeurs du temps de Francon n'était pas ronde comme celle des notes de la musique moderne [3] ; la longue et la brève étaient carrées ; la première avait une queue verticale ; l'autre n'en avait pas. La semi-brève était en forme de losange, sans queue. Ces figures de notes ne sont, comme je l'ai dit précédemment, que le résultat de modifications suc-

[1] Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.

[2] Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus.

[3] On a trouvé dans les manuscrits quelques rares exemples d'une notation en points ronds qui se plaçaient sur des lignes, et non dans les intervalles de ces lignes; mais cette notation, particulière à quelque auteur inconnu, n'a jamais été généralement admise.

l.

cessives de la notation lombarde. On retrouve aussi des traces de cette origine dans les ligatures ou liaisons de notes par des signes de notation collective qui furent conservés jusqu'au dix-septième siècle, et qui sont un des traits caractéristiques des notations saxonne et lombarde. Dans les plus anciens exemples de ces ligatures de musique mesurée, les formes primitives sont conservées; mais le besoin de varier les valeurs dans les diverses combinaisons de ces durées, a donné lieu à des modifications successives qui ont fait oublier la source de ces ligatures, comme on a oublié celle de toutes les autres parties de la notation.

Jusqu'à la fin du treizième siècle, il n'y eut dans la musique mesurée que les combinaisons de la longue, de la brève et de la semi-brève; on y ajouta ensuite une quatrième valeur qui représentait la moitié ou le tiers de la durée de la semi-brève, suivant les circonstances : on l'appela *minime*. Sa figure était celle d'une semi-brève à laquelle on ajoutait une queue. L'addition de cette queue était faite d'après un principe différent de celui qui en avait fait donner une à la longue, car dans celle-ci la queue était un signe d'augmentation de la valeur de la note carrée, et dans la minime, elle était un signe de diminution de la note losange. Dans la musique moderne, une seule note a reçu l'addition de la queue pour en diminuer la valeur : cette note est la ronde, qui se transforme en blanche. A la minime, qui était la plus petite des valeurs de notes, fut ajoutée la *maxime* dans le quatorzième siècle. Celle-ci était la plus considérable de toutes les valeurs, car elle avait la durée de deux ou de trois longues, suivant les circonstances.

La mesure ternaire fut considérée comme la plus parfaite dès l'origine de la musique mesurée, et les valeurs qui entraient dans sa composition furent combinées d'après le même système. Ainsi chaque figure de note était ou parfaite ou imparfaite. Si la maxime était parfaite, elle valait trois longues; elle n'en valait que deux si elle était imparfaite. La longue pouvait être imparfaite lorsque la maxime était parfaite, et réciproquement; cela était de peu d'importance, car le nombre de longues qui correspondait à la valeur de la maxime était invariablement fixé par la nature de celle-ci. La longue parfaite valait trois brèves; l'imparfaite n'en valait que deux. Si la longue était parfaite, la maxime valait neuf brèves; elle n'en valait que six si la longue était imparfaite. La maxime s'appelait *mode majeur parfait* si elle valait trois longues; *mode majeur imparfait*, si elle n'en valait que deux. La longue parfaite s'appelait *mode mineur parfait;* la longue imparfaite, *mode mineur imparfait*

La brève parfaite valait trois semi-brèves ; l'imparfaite n'en valait que deux. On appelait la première, *temps parfait*, et l'autre, *temps imparfait*. Quand la brève était parfaite, la longue parfaite valait neuf semi-brèves, et la maxime parfaite en valait vingt-sept. La valeur de la longue et de la maxime diminuait d'un tiers à l'égard de la semi-brève quand la brève était imparfaite.

La semi-brève parfaite valait trois minimes ; elle n'en valait que deux si elle était imparfaite. La première était appelée *prolation majeure* ou *parfaite*, l'autre, *prolation mineure* ou *imparfaite*.

On indiquait la perfection ou l'imperfection du mode, du temps, et de la prolation par des signes qui se plaçaient au commencement ou dans le cours des morceaux de musique. Quelquefois la perfection ou l'imperfection accidentelle des notes était marquée par leur couleur ; cela avait lieu lorsque les règles ordinaires de la notation étaient insuffisantes pour faire reconnaître la nature des figures de notes, particulièrement dans les liaisons. Alors les notes peintes en noir étaient toutes du mode parfait, et les rouges ou les noires vides à leur centre étaient du mode imparfait. Il en était de même à l'égard du temps et de la prolation.

Il y a bien de la complication dans un tel système de notation mesurée, mais ce n'est rien encore, car les règles générales qui viennent d'être indiquées étaient modifiées par une multitude de cas particuliers, où telle note qui semblait devoir être parfaite par sa nature, était rendue imparfaite par les combinaisons de notes qui la précédaient ou la suivaient, et réciproquement. Tel était l'embarras qui résultait de tous ces cas d'exception, que les chanteurs n'étaient pas les seuls qui s'y trompassent ; les compositeurs eux-mêmes tombaient souvent, à cet égard, dans de graves erreurs, qui sont relevées avec aigreur dans plusieurs traités de musique du quinzième et du seizième siècle.

Tant de difficultés ne parurent pas assez grandes aux musiciens de ce temps ; car ils imaginèrent d'écrire chaque partie de voix ou d'instrument de leurs compositions dans des systèmes différens, de telle façon que les notes en apparence les plus longues devaient être souvent exécutées rapidement, tandis que d'autres notes, qui semblaient avoir peu de valeur, représentaient, au contraire, des durées beaucoup plus considérables. Ce système s'appela celui des proportions. Un ancien auteur, Gafori ou Gaforie (voy. ce nom dans la Biographie) a donné des exemples de plus de cent manières dont ces proportions pouvaient s'établir, et sa table n'est pas complète.

Il semblait que tous ces écrivains de musique se fussent proposé de rendre leurs ouvrages inexécutables. Singularité d'autant plus remarquable, qu'il était impossible qu'ils notassent ainsi leurs compositions, lorsqu'ils les écrivaient. Ils se servaient alors de la *tablature,* manière simple de les écrire en partition; et ce n'était qu'après avoir fini ce travail, qu'ils se mettaient l'esprit à la torture afin de trouver des combinaisons mystérieuses de notation pour chaque voix. On croyait avoir atteint le comble de la perfection quand on était parvenu à rendre douteuse la valeur de la plupart des notes, et conséquemment à nuire à la bonté de l'exécution. Je ne me souviens pas qu'aucun historien de la musique ait signalé cette bizarre aberration d'esprit, bien digne de remarque cependant.

Dans les dernières années du seizième siècle, des hommes de génie commencèrent à comprendre combien était ridicule un tel système de notation et combien il était contraire aux intérêts de l'art, ils ne purent substituer tout à coup un système nouveau de notation mesurée à celui qui était en usage, parce que les habitudes des musiciens leur opposaient d'insurmontables obstacles; mais ils renoncèrent aux combinaisons les plus difficiles et les moins raisonnables. Insensiblement le système se modifia, et l'on en vint par degrés à une réforme complète [1].

Dès la fin du quinzième siècle, il paraît qu'un système de notation particulière pour la musique d'orgue avait été imaginé en Allemagne. L'obligation d'écrire une multitude d'ornemens d'un mouvement rapide ne permettait pas de faire usage de la notation ordinaire pour cet instrument, pour le clavecin, le clavicorde et l'épinette. Deux systèmes furent inventés pour satisfaire à un besoin généralement senti : l'un fut composé de notes rondes, blanches ou noires qu'on écrivait comme dans une espèce de partition sur des portées de six, de sept ou de huit lignes; l'autre système, qu'on appelait *la tablature,* était formé de lettres surmontées de signes de durée. L'un et l'autre furent employés concurremment pendant le seizième siècle; mais celui des notes finit par dominer, et ce fut lui qui, se mêlant à l'ancien système de notation mesurée, finit par le modifier, et par amener cette notation à l'état où elle est maintenant.

[1] L'exposé de toutes les parties de l'ancien système de notation mesurée serait trop long pour trouver place ici; j'en donnerai une analyse détaillée dans mon Histoire générale de la musique.

MOYEN-AGE.

Continuation.

MÉLODIE. CONTREPOINT.

Quand le moment fut venu où le besoin d'une harmonie plus douce que la diaphonie ou l'*organum* se fit sentir, on commença par mêler ensemble des intervalles de nature différente, au lieu d'avoir des suites non interrompues d'intervalles semblables ; mais l'habitude qu'on avait d'entendre l'*organum* fut cause de la difficulté qu'on éprouva long-temps à éviter les successions immédiates de quintes ascendantes ou descendantes, dont l'effet désagréable résulte de la sensation qui se manifeste à l'oreille de tons différens sans liaison. Avant le quinzième siècle, ces successions vicieuses ne disparurent pas entièrement de l'harmonie, mais elles devinrent de plus en plus rares.

L'harmonie formée de successions d'intervalles divers paraît avoir reçu, dès le commencement du onzième siècle, le nom de *discantus*, en vieux français, *déchant*. Francon de Cologne est le plus ancien auteur chez qui ce mot se rencontre ; mais les exemples qu'il en donne et qui ont été publiés par l'abbé Gerbert sont inintelligibles, à cause des fautes qui ont été faites par le copiste dans le manuscrit dont on s'est servi pour l'impression de l'ouvrage. Quant à l'exemple publié par Burney, d'après un manuscrit qui est en Angleterre, il y a lieu de croire qu'il a été écrit long-temps après Francon, car la succession des intervalles dans ce morceau n'est point conforme aux règles du déchant données par lui-même. Il est regrettable qu'un beau manuscrit des deux ouvrages de cet auteur, qui se trouvait autrefois à l'abbaye de Lire, en Normandie, ait disparu depuis la révolution française de 1789 : il aurait vraisemblablement fourni les moyens de restituer ces passages importans de l'ouvrage de Francon à leur état primitif. Heureusement nous pouvons nous former une opinion juste des premiers temps de l'art d'écrire l'harmonie, par un morceau de chant à deux parties qui se trouve dans un manuscrit du onzième siècle à la Bibliothèque royale de Paris (in-4°, n° 1139, pag. 78). Ce morceau, écrit en notation lombarde, a été inconnu à tous les historiens de la musique ; c'est le plus ancien spécimen authentique d'une harmonie quelque peu régulière. Je regrette que les bornes de ce résumé ne me permettent pas d'en donner le fac-simile, avec sa traduction en notes modernes, et les analyses qu'il mé-

rite[1]. Je dirai pourtant qu'on y voit les parties se mouvoir par mouvement contraire, et passer de la quinte à l'octave, de la tierce à la quarte, de l'unisson à la tierce, etc. L'existence d'un commencement d'art d'écrire y est évident. Depuis l'époque où ce morceau a été écrit jusqu'à ce jour, les monumens progressifs de cet art, appartenant à des époques assez rapprochées, sont parvenus jusqu'à nous; mais la plupart de ces monumens n'ont point été connus des historiens de la musique, qui se sont trop pressés de dire qu'il existait une immense lacune dans l'histoire de l'harmonie. On a prétendu que cette lacune s'étendait depuis le douzième siècle jusqu'au quinzième; mais déjà j'ai publié (dans la *Revue musicale*) une chanson française à trois voix composée vers 1270, et tirée d'un recueil qui contient plusieurs morceaux du même genre; j'ai fait connaître les noms de plusieurs musiciens italiens du quatorzième siècle, et j'ai donné une composition à trois voix du plus célèbre d'entre eux, avec la traduction en notes modernes; enfin j'ai publié un rondeau à trois voix d'un musicien français qui écrivit sous les règnes de Philippe-le-Bel ou de Philippe-le-Long, c'est-à-dire depuis 1314 jusqu'en 1320, et le manuscrit d'où j'ai tiré cette pièce en contient beaucoup d'autres latines et françaises. D'autres manuscrits de l'ancien couvent de Saint-Victor de Paris, m'ont fourni des morceaux de deux et trois voix de la fin du douzième siècle, et du commencement du treizième; le traité de musique du treizième siècle, de la bibliothèque de l'abbé de Tersan, dont l'original et la copie sont maintenant dans la mienne, contient des motets et des chansons à trois voix; un autre traité manuscrit du quatorzième siècle qui a appartenu à M. Roquefort m'a fourni des chansons et des canons à deux et à trois voix; enfin les œuvres manuscrites du poète-musicien Guillaume de Machault renferment des ballades, des motets, des rondeaux et une messe à quatre voix qui a été chantée au sacre de Charles V, roi de France. Qu'on joigne à cela un manuscrit qui appartient à M. Guilbert de Pixérécourt et qui contient une collection de pièces de différens genres de Guillaume Dufay, de Binchois, de Busnois, de Firmin-Caron, et d'autres musiciens qui vécurent vers la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième; des fragmens de messes du même Dufay (à quatre voix), d'Éloy, et d'autres qui ont été publiés par M. Kiesewetter, les traités de musique de Marchetto de Padoue, un manuscrit précieux de Philippe de Vitry qu'on a cru perdu et que j'ai re-

[1] On trouvera tout cela dans mon Histoire générale de la musique.

trouvé, un ouvrage important de Jean de Muris sur le contrepoint, qui n'a point été publié, le manuscrit complet des œuvres de Tinctoris, que je possède, et qui, important sous le rapport de la didactique, ne l'est pas moins par la multitude de fragmens qu'il renferme de compositions écrites depuis le commencement du quinzième siècle jusqu'en 1474, et beaucoup d'autres sources de renseignemens authentiques qui ont été inconnues ou qu'on a négligées, on aura une idée de la facilité qu'il y a de connaître quels furent les progrès de l'harmonie depuis l'origine de cet art jusqu'à ce quinzième siècle qu'on a considéré comme le commencement de nos connaissances positives sur l'ancienne composition à plusieurs parties.

Si l'on veut faire une analyse rapide des développemens de l'art d'écrire en harmonie pour plusieurs voix, on trouvera que chaque époque peut se désigner par les caractères suivans.

Onzième siècle : 1° La composition de la mélodie parait être indépendante de l'harmonie. Elle se manifeste par des chansons populaires en langue vulgaire ou latine [1], ou par des chants d'hymnes, de répons et d'antiennes sur

[1] La Ravallière nie l'existence des chansons en langue romane avant le douzième siècle : *Je n'en ai rencontré aucune*, dit-il (*Poésies du roi de Navarre*, t. 1, p. 206), *et tout ce qu'on a dit sur ce sujet est sans fondement*. J'ai déjà fait remarquer que c'est assez mal raisonner que de nier l'existence d'une chose parce qu'on ne l'a pas trouvée : les découvertes relatives à l'histoire de la musique qui ont été faites depuis dix ans sont de nature à nous mettre à l'abri de conclusions de ce genre. Ce qu'on n'a pas trouvé jusqu'à ce jour, on pourra le rencontrer plus tard. L'auteur de l'article *Abailard*, de la *Biographie universelle*, partage l'avis de La Ravallière et assure que le rhythme de la langue française, alors au berceau, se prêtait peu à la douceur du chant. S'il fallait absolument que les langues fussent douces pour être chantées, on n'aurait jamais mis de mélodie sur l'ancienne poésie des Cambro-Bretons et des Irlandais.

Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France ont rassemblé quelques passages qui démontrent que dès le onzième siècle les jeunes filles entonnaient, après les offices, des chansons en langue vulgaire, qui étaient chantées à la suite des processions, et lorsque ces mêmes processions s'arrêtaient pour prendre quelque repos (*a*). On a une autre preuve de l'union du chant aux paroles de la langue romane dans les *Épîtres farcies*, qui se chantaient à la messe dans un mélange de latin et de langue vulgaire (*b*).

Au reste, il existe des preuves incontestables de l'existence des chansons en langue romane, non seulement dans le onzième siècle, mais près de cent ans auparavant : si

(*a*) *Hist. littér. de la France*, t. VII. Préf., p. ix.
(*b*) V. le Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique de l'abbé Lebœuf, p. 115 et suiv.

des paroles latines. Les chansons à voix seule, en vieux français, commencent à se répandre. C'est un trait caractéristique de cette époque que la composition de la musique se divise en deux parties distinctes, savoir : l'invention du chant qui paraît avoir été toujours dévolue au poète, et l'harmonisation de la mélodie qui se faisait après coup par un musicien. On verra plus loin quelles furent les conséquences de cette division introduite dans l'art d'écrire la musique. Il est singulier qu'une chose de cette importance n'ait été remarquée par aucun historien de la musique.

2° L'harmonie n'est qu'à deux voix. Les successions de quintes sont fréquentes : il y a plus rarement des mouvemens d'unisson ; l'octave se résout habituellement sur la tierce par mouvement contraire ; la sixte n'est point employée, les successions de quartes ont lieu quelquefois en descendant : on n'en trouve pas d'ascendantes.

Un seul nom de compositeur de mélodies appartenant à cette époque est parvenu jusqu'à nous : c'est celui d'Abailard. On ne connaît jusqu'à ce jour aucun des déchanteurs ou harmonisateurs de mélodies du même temps. Les

La Ravallière ne les avait pas trouvées, c'est qu'il n'avait pas bien cherché. Dans le neuvième chapitre du Traité du chant mesuré de Francon, il y a deux passages notés de chansons de cette espèce, avec les paroles (a). Le manuscrit de St.-Martial de Limoges (Bibl. royale de Paris, n° 1139) contient un sixain en langue vulgaire, qui faisait partie de l'office de St.-Martial (fol. 44), une hymne notée dont les couplets sont alternativement en latin et en langue romane (fol. 48), et une hymne à la Vierge Marie, également notée, qui est tout entière en langue vulgaire. Tous ces morceaux sont du dixième siècle.

A l'égard d'Abailard, il se peut qu'il ait écrit toutes ses chansons en langue latine, mais il en avait certainement composé les mélodies, car Héloïse le dit positivement dans une de ses lettres adressées à son malheureux époux : « Parmi les qualités qui « brillaient en vous (lui dit-elle), il y en avait deux qui me touchaient plus que les « autres, savoir les grâces de votre poésie et la douceur de votre chant : toute autre « femme n'en aurait pas été moins touchée. Lorsque, pour vous délasser de vos exer- « cices philosophiques, vous composiez en mesure simple ou en rime des poésies amou- « reuses, tout le monde voulait les chanter, à cause de la douceur de votre expression « *et de celle de votre chant. Les plus insensibles aux charmes de la mélodie ne* « *pouvaient vous refuser leur admiration.* » Cette mélodie, dont parle Héloïse était certainement dépouillée d'harmonie, comme tout ce que les poètes-musiciens des douzième et treizième siècles ont écrit. Le chant était ensuite harmonisé par d'autres musiciens de profession qu'on appelait *déchanteurs*.

(a) *Apud Gerb. Script. eccles. de Musicâ*, t. III, p. 9.

monumens de cette harmonisation sont en petit nombre ; les seuls qui me sont connus sont ceux qui se trouvent dans l'ouvrage de Francon, et le morceau à deux voix du manuscrit n° 1139 de la Bibliothèque royale de Paris. Le traité du chant mesuré et des règles du déchant ou de l'harmonisation composé par Francon, est le seul ouvrage de ce genre qui soit connu.

Douzième siècle. L'invention du chant des vers continue à être dans les attributions des poètes, à qui l'on donne à cause de cela le nom de *trouvères*, tandis que celui de *déchanteurs* est toujours donné aux musiciens harmonisateurs. Dans ce siècle, la poésie en langue vulgaire se perfectionne, et la composition des chansons acquiert, sous les rapports poétique et mélodique, une importance qui fixe l'attention générale, aux dépens des progrès du déchant. Ici se présente une des époques les plus remarquables de l'histoire de la musique européenne : elle m'oblige à entrer dans quelques développemens indispensables.

L'ignorance et l'abrutissement des populations de l'Europe occidentale étaient parvenus au dernier degré vers le commencement du douzième siècle : un sommeil de mort s'était emparé des esclaves et de leurs oppresseurs ; les moines seuls semblaient avoir conservé quelque activité dans l'intelligence. Tout à coup les prédications de S. Bernard retentissent au milieu de ce morne silence. Ardent, impétueux, fort de son éloquence et de son génie prophétique, il appelle au combat tous les hommes en état de porter les armes, et les pousse à la délivrance du tombeau de Jésus-Christ et des chrétiens d'Orient, tombés sous la domination du fanatisme musulman. Alors, il y eut un but marqué dans la vie de tous ces hommes naguère condamnés à une inutile végétation. Pour quelques uns, le désir d'acquérir de la gloire ; pour le plus grand nombre, l'espoir de briser un joug insupportable et de faire du butin ; pour tous, la certitude du salut : voilà ce qui fit sortir d'un insipide repos des multitudes innombrables et les précipita sur l'Orient. Ce n'était pas seulement des hommes de guerre qui s'éloignaient des villes et des châteaux pour aller à la Terre-Sainte dans ces croisades, c'étaient aussi des oisifs de toute espèce, des poëtes, des musiciens qui croyaient ne faire qu'un dévot et joyeux pèlerinage. Ces derniers ne se doutaient pas qu'ils allaient chercher en Asie des formes nouvelles pour leur art.

Ce fut pourtant ce qui arriva. On a vu dans l'aperçu historique de la musique des Orientaux que l'exécution des mélodies de tous ces peuples est surchargée d'ornemens qu'on désigne par les noms de *trilles*, de *groupes*, d'*ap-*

pogiatures, etc. ; or, il n'existait rien de semblable dans les mélodies de l'Europe, avant le douzième siècle. Les poètes-musiciens ou trouvères et les ménestrels qui se croisèrent paraissent avoir été séduits par cette nouveauté qui n'avait jamais frappé leur oreille, au moins avec tant de profusion [1]. Leur chant se modifia bientôt sur ce modèle, et pénétrant en Allemagne, en France, en Italie, y devint un objet d'enthousiasme. Les poètes-chansonniers ou trouvères se multiplièrent dans toute l'Europe pendant les douzième et treizième siècles, et les plus grands seigneurs crurent s'honorer en cultivant l'art de composer les vers et la mélodie d'une multitude de chansons qui nous ont été conservés dans les manuscrits. L'Allemagne eut des *maîtres-chanteurs* qui furent recherchés dans toutes les cours. L'Italie fut moins riche en *trovatori*, mais il y en eut en abondance en France (particulièrement dans la Picardie), et dans les Pays-Bas. Tout le monde chantait et surchargeait son chant de trilles et d'appogiatures. C'est ce que n'ont point compris ceux qui

[1] Il existait, dès le onzième siècle, un signe d'*appogiature* ascendant et descendant: ce signe était la *plique*, figure de note qui ressemblait à la longue, mais qui avait la queue tournée d'un autre côté. Dans la suite, la plique se distingua par deux queues dont l'une était plus courte que l'autre. Francon dit que la plique est un signe de division du même son en grave et en aign : *Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et in acutum;* ce qui ne peut s'entendre que de l'appogiature. Il en distingue de deux espèces : l'un ascendant, l'autre descendant.

Ce signe du simple port de voix reçut ensuite une signification plus étendue, et devint l'équivalent du trille, car il est dit dans le manuscrit anonyme de l'abbé de Tersan (du treizième siècle) : *antica plica erat simplex nota divisionis soni; est hodiè signum tremulæ vocis*. Ce passage est clair et positif : dès le treizième siècle on faisait usage du trille. A l'exception de M. Perne, aucun auteur moderne n'a connu la véritable valeur de la plique; Burney, Hawkins, et Forkel lui-même, n'ont eu sur cela que des idées vagues. De là vient qu'on a souvent mal traduit la musique ancienne quand on a trouvé des pliques de longues, brèves et semi-brèves, ascendantes ou descendantes, surtout dans les ligatures, où elles sont fort difficiles à distinguer; on les a prises pour des signes de temps.

Au reste, la plique n'est pas le seul signe d'ornement du chant qui se rencontre dans les anciens auteurs : Walter Odington, qui écrivit un traité de musique vers 1240, en fait connaître plusieurs qui sont absolument semblables à ceux qui sont en usage dans l'église grecque de l'Orient. Burney ni Forkel n'ont compris quel était l'emploi de ces signes. J'en ai traité en détail dans mon Histoire générale de la musique.

On voit que c'est postérieurement à la première croisade que les ornemens du chant ont été introduits avec profusion dans la musique européenne. Le goût de cette nouveauté se soutint jusques vers le milieu du dix-huitième siècle, où les fioritures prirent un autre caractère.

ont essayé de traduire en notation moderne les chansons du châtelain de Coucy et de Thibault, comte de Champagne et roi de Navarre, parce qu'ils ne connaissaient que d'une manière imparfaite les élémens de l'ancienne notation. Le savant M. Perne est le premier qui ait saisi le véritable sens des signes de cette notation et qui l'ait bien rendu dans son édition de la musique des chansons composées par le châtelain de Coucy; mais il n'a pas connu l'origine des ornemens de ces chansons. Ce châtelain de Coucy, le roi de Navarre, le comte de Béthune, le comte d'Anjou, le comte de Soissons, Henri III, duc de Brabant, Adam de Le Hale, Perrin d'Angecourt, Gauthier d'Argies, Audefroi dit *le Bâtard*, Gilbert de Berneville, Blondeau do Nesles, Colart le-Bouteiller, Gace Brulé, Richard de Fournival, Gauthier de Soignies, Guillanme le Viniers, et beaucoup d'autres dont la liste serait trop longue pour trouver place ici, ont acquis une brillante réputation par la composition de leurs chansons : tous ont été à la fois poètes et musiciens; tous ont vécu dans les douzième et treizième siècles. Le nombre considérable de manuscrits où leurs ouvrages ont été conservés fournit la preuve du succès populaire qu'ils ont obtenu. Parmi tous ces trouvères, un seul paraît avoir réuni aux qualités de poète et de compositeur de mélodies, celle de *déchanteur* ou d'harmonisateur de ces mélodies : ce poète-musicien est Adam de Le Hale, surnommé *le bossu d'Arras*, qui brilla depuis 1260 jusqu'en 1280 (V. ce nom dans la Biographie).

Les nouvelles formes du chant des trouvères, ces formes surchargées d'ornemens, ayant passé de l'Orient en Europe, devinrent un objet de mode jusque dans l'église, et l'on vit tous les chantres broder au lutrin le chant et le déchant des fêtes solennelles jusqu'à l'extravagance, et transformer l'office divin en une indécente cacophonie. Il est facile de comprendre ce que pouvait être la musique où chaque chanteur improvisait non seulement sa partie d'harmonie, suivant de certaines règles, mais aussi tous les ornemens que la fantaisie lui inspirait. Les choses en vinrent au point que le pape Jean XXII se crut obligé de donner, en 1322, une bulle contre ces abus. « Cependant « (est-il dit dans cette bulle) notre intention n'est pas d'empêcher que de « temps en temps, et surtout aux grandes fêtes, on n'emploie sur le chant « ecclésiastique, dans les offices divins, des consonnances ou accords, « *pourvu que le chant d'église ou le plain-chant conserve son intégrité* [1]. » A di-

[1] La marche rapide que j'ai été contraint d'adopter dans ce Résumé, me place

verses époques l'autorité ecclésiastique fut obligée de sévir contre les abus qui s'introduisirent dans la musique d'église, mais ces abus furent d'une autre nature, comme on le verra dans la suite.

L'engouement excessif qui se manifesta pour les ornemens de la mélodie, au

malgré moi dans une situation embarrassante vis-à-vis des érudits en musique, en ce qu'elle ne me permet pas de discuter les preuves des faits que j'avance, quand ils sont contraires à ce qu'on croit communément. Ici je me trouve dans le même cas, et j'ai contre ce que je viens de dire sur l'introduction des fioritures du chant dans l'église au treizième et au quatorzième siècles, l'autorité de M. l'abbé Baini, savant homme qui a employé plusieurs pages de ses Mémoires historiques et critiques sur la vie et les ouvrages de Palestrina à vouloir prouver que ces fioritures du chant n'eut point été en usage avant le dix-septième siècle dans la musique d'église, et que ce n'est pas contre ces ornemens que l'autorité ecclésiastique a lancé ses anathêmes, mais contre d'autres abus bizarres dont je parlerai plus loin. Or, je suis obligé de répondre en quelques lignes aux argumens de M. l'abbé Baini, et la difficulté que j'éprouve est d'autant plus grande que je dois distinguer ce qui est fondé dans son opinion, et ce qui ne l'est point.

Trois auteurs du dix-septième siècle, Cresollius, dans son *Mystagogus* (Lutet. Paris., 1629, p. 627), Guidiccioni, dans une lettre datée de 1637, et Doni, dans sa Dissertation sur l'excellence de la musique des anciens (Florence, 1647), se sont élevés contre l'abus des ornemens qui, suivant eux s'étaient introduits dans la musique d'église dans la seconde moitié du seizième siècle.

Il se trouvait déjà quelque chose de semblable dans un passage des Élémens de musique de Lefebvre d'Étaples, dont la première édition a été publiée à Paris en 1496. M. l'abbé Baini, discutant les expressions de ce passage où il est parlé d'un redoublement de célérité dans les mouvemens de la mélodie, prétend que ces redoublemens de vitesse ont été l'effet du changement des figures de notes, et de l'abandon de la régularisation de la musique par *le mode*, pour passer à celle du *temps*, puis à celle de la *prolation*. Il me semble qu'il y a ici deux erreurs graves.

D'abord, à l'époque où Lefebvre d'Étaples écrivait, les modes parfait et imparfait étaient encore dans toute leur vigueur. Ce ne fut que plus de soixante ans après qu'ils commencèrent à être d'un usage moins fréquent, sans être toutefois absolument abandonnés. En second lieu, M. l'abbé Baini paraît avoir oublié que l'abandon successif des anciennes valeurs de notes n'a point accéléré le mouvement de la musique, et que nous avons dans la musique moderne des morceaux en 3/8 qui sont plus lents que d'autres au 3/4 et même en 3/2. Les anciennes valeurs du mode n'étaient plus larges que celles du temps, et celles-ci plus étendues que celles de la prolation, que relativement, mais non d'une manière absolue. Ce qui le prouve, c'est le système des proportions et de la liaison des notes où les valeurs étaient sans cesse variables au point que la figure d'une longue avait quelquefois moins de durée que celle d'une semi-brève.

Au surplus il est assez difficile de savoir à quoi se rapportent les passages de Lefebvre d'Étaples, de Cresollius, de Guidiccioni et de Doni; peut-être n'est-il question que de

temps des croisades, peut se démontrer par les exercices pour les diverses espèces de violes qu'on voit dans le traité de musique de Jérôme de Moravie, ouvrage daté de 1260. Là se trouvent plusieurs sortes de groupes, d'appogiatures et de trilles, absolument identiques avec ceux de la musique arabe. Le manuscrit de cet ouvrage est à la Bibliothèque royale de Paris (nº 1817, fonds de la Sorbonne).

Que s'il pouvait y avoir quelque doute sur l'emprunt de ces ornemens fait à la musique orientale, par les croisés, je ferais remarquer que ceux-ci ont rapporté de l'Orient les instrumens qui, depuis le douzième siècle, ont été cultivés avec le plus de succès en Europe, et que ces instrumens avaient même conservé leurs noms arabes. J'ai fait voir tout cela par des titres authentiques dans divers articles de la *Revue musicale* (année 1832). Il est raisonnable de croire que le succès de ces nouveautés en Europe était fondé sur le goût qu'on avait alors pour ce qui venait de l'Orient. La musique n'est pas d'ailleurs la seule chose qui ait été modifiée par les rapports des croisés avec les Musulmans : on sait que les mathématiques, la philosophie, la médecine et l'astrologie judiciaire furent en quelque sorte des sciences nouvelles que

certains traits de tradition qui, à diverses époques, se sont introduits dans l'exécution de la musique. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce n'est ni au seizième siècle ni même au quinzième que les ornemens se sont introduits dans l'église, mais bien dès la fin du treizième, ou au plus tard au commencement du suivant. S'il n'en était pas ainsi, les paroles de la bulle de Jean XXII n'auraient point de sens. Ce n'est pas l'harmonie que ce pape veut proscrire; il l'autorise aux grandes fêtes, pourvu que le plain-chant conserve son intégrité : *Ut ipsius cantus* (*ecclesiasticus*) *integritas illabata permanent.* Or, qu'est-ce qui altérait l'intégrité du chant? La bulle nous le dit encore : c'était la multitude des notes ascendantes et descendantes : *Cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicæ, descensionesque temperatæ plani cantus, quibus toni ipsi discernuntur ab invicem, obfuscentur.*

M. l'abbé Baini assure (p. 85, nº 127) que Jean Luc Conforti, admis parmi les chapelains chanteurs de la chapelle pontificale, le 4 novembre 1591, fut le premier qui renouvela le trille des anciens, inconnu, dit-il, aux chanteurs des quinzième et seizième siècles, et il cite à l'appui de ce fait le témoignage de Thomas Aceti cité par Gabriel Bari. Je renverrai, pour la réponse à cette assertion, à la note précédente.

J'aurais bien des observations à faire sur tout ce que dit M. l'abbé Baini concernant ce sujet, mais l'espace me manque. Je ferai seulement observer que tous les savans qui ont parlé de ces choses se sont trompés, n'ayant connu ni le caractère principal de la musique de l'Orient, ni les rapports qui s'établirent entre elle et la musique de l'Europe dans les douzième et treizième siècles.

nos ancêtres emprnntèrent à l'Orient. C'est par des traductions arabes que les ouvrages d'Aristote furent d'abord connus en Europe.

Il est vraisemblable que l'attention publique ayant été excitée par la nouveauté des formes mélodiqnes, et surtout des ornemens des chansons en langue vulgaire, on n'apporta que peu de soins dans le douzième siècle au perfectionnement de l'harmonie. Trois morceaux qui se trouvent dans le mannscrit de S. Victor, cité précédemment, et qui appartiennent à la fin de ce siècle, sont les seuls monumens de cette époque dont j'ai connaissance. L'un est un *Ascendit Christus* à deux voix; le second, un *Sanctus* à trois parties; et le troisième, un *Alleluia* à deux voix. Le second est le plus ancien morceau à trois voix que nous possédons, et nous n'avons de notions de compositions semblables antérieures à celle-ci que par le mot *triplum*, employé par Francon pour désigner une troisième partie supérieure employée dans l'harmonie. Ces morceaux indiquent qnelqnes progrès dans le mouvement des voix et dans le choix des intervalles; cependant le principe de la diaphonie y domine encore, car les successions de quintes y sont souvent employées On y voit aussi des sauts de dissonances assez fréquens; mais le mouvement contraire est employée assez souvent pour le passage de la quinte à l'octave et de celle-ci à la quinte; la sixte apparaît en plnsieurs endroits comme une préparation de la quinte ou comme lui succédant; on y trouve aussi quelques tierces; enfin, dans l'*Ascendit Christus* on voit le plus ancien exemple connu du retard de la tierce par la prolongation de la quarte. Il y a lieu de croire que les deux morceaux dont je viens de parler sont au nombre des premiers essais qui ont été faits de la substitution du déchant à la diaphonie dans le chant de l'église. On y trouve aussi les plus anciens exemples des ornemens de la mélodie pour l'emploi de la plique.

Le manuscrit qui nous a transmis les deux anciens monumens dont je viens de parler, est d'autant plns précieux qn'on y trouve les règles de la succession des accords dans tous les mouvemens de notes, telles qu'elles existaient à la fin du douzième siècle, et qne c'est le seul ouvrage de ce temps que nous possédons sur une matière si importante.

Treizième siècle. La composition des chansons en langue romane, en flamand, en langue teutonique, est l'objet de l'attention générale à cette époque. Les trouvères se multiplient en France et dans les Pays-Bas; les maîtres-chantenrs, en Allemagne. Tous sont poètes et compositeurs de mélodies; aucun, jusqu'en 1250, ne paraît avoir harmonisé ses chansons, et

les déchanteurs continuent à former une classe particulière de musiciens. Adam de Le Hale, surnommé *le bossu d'Arras*, trouvère de Robert, comte d'Artois, mort vers 1282, semble avoir été le premier qui a réuni les talens de poète, de compositeur de mélodies et de déchanteur. Parmi la multitude de chansons françaises que j'ai vues dans les manuscrits, je n'en ai pas trouvé une seule qui fût harmonisée par l'auteur des mélodies antérieurement à lui.

Plusieurs monumens de musique mondaine et sacrée, qui ont été inconnus à tous les historiens de la musique, mais que j'ai découverts dans les manuscrits, offrent les moyens de suivre les progrès de l'harmonie pendant toute la durée de ce siècle. J'ai publié l'un de ces monumens dans le premier volume de la *Revue musicale;* les autres n'ont pas moins d'intérêt : les plus anciens se trouvent dans le manuscrit de S. Victor (n° 813 de la Bibliothèque royale de Paris) qui est du commencement du treizième siècle. Là se trouve un *Ave Maria*, à trois voix, où se manifeste un progrès assez sensible dans l'enchainement des parties ; les successions de quintes y deviennent plus rares ; enfin, la véritable harmonie commence à naître. On remarque les mêmes progrès dans deux autres motets à trois voix (*Quis imponet terminum*, et *Nam de peccato meo*), dans un *Benedicamus*, également à trois voix, et dans beaucoup de motets à deux parties.

Ce manuscrit précieux nous offre aussi les plus anciens exemples connus d'une bizarrerie ou plutôt d'une monstruosité qui paraît n'avoir pris naissance que dans les premières années du treizième siècle, ou dans les dernières du précédent. Il s'agit ici d'un fait qu'on peut ranger parmi les plus curieux de l'histoire de la musique. Ce fait vient à l'appui de l'opinion que j'ai émise, que l'arrangement de l'harmonie ne constituait pas dans le moyen-âge l'acte de la composition, et que les déchanteurs ne faisaient qu'arranger sur le plain-chant ou sur une mélodie mondaine une harmonie à deux ou à trois voix. La voix qui avait le chant de l'une ou de l'autre espèce, s'appelait *teneur* ou *tenor;* lorsque la composition n'était qu'à deux voix, celle qui accompagnait le tenor prenait le nom de *discant;* si l'harmonie était à trois parties, le tenor se mettait à la voix inférieure, la voix intermédiaire s'appelait *motectus*, et la supérieure, *triplum*. Or, il arriva qu'un déchanteur imagina de prendre pour tenor d'un motet la mélodie d'une chanson vulgaire, et de l'accompagner d'un déchant auquel il donna les paroles latines du motet ; et par une fantaisie des plus ridicules, il fit chanter par la voix du tenor les paroles profanes en langue vulgaire, pendant que les autres chantaient les paroles latines

du motet. C'est ce qu'on voit dans les curieux exemples du manuscrit dont je parle; car à la suite des motets purement latins, on en trouve trente-cinq à deux voix de cette espèce. Sur un *immolatus*, le tenor chante : *Liesse ou confort prendrai; Ille vos docebit* a pour accompagnement : *Je m'estois mis en voie;* le motet *Fiat voluntas* sert de déchant à la chanson *En espoir d'amour merci,* et ainsi des autres.

Qui pourrait croire qu'une pareille indécence a pu s'introduire dans l'église, et s'y maintenir pendant trois cent cinquante ans environ? C'est pourtant ce qui eut lieu; et les choses en vinrent au point que des musiciens célèbres des quinzième et seizième siècles écrivirent des messes entières sur une chanson obscène, faisant passer alternativement le chant et les paroles de cette chanson dans toutes les parties. Ainsi, sur un *Sanctus,* ou un *Incarnatus est,* on entendait chanter *Baise-moi, ma mie;* ou bien, *Las, bel amy, tu m'as toute arousée* (*arrosée*)! Tous les recueils manuscrits ou imprimés sont remplis de compositions du même genre jusque dans la seconde moitié du seizième siècle. M. l'abbé Baini a fort bien remarqué que c'est contre cette monstruosité que le concile de Trente a porté l'anathème dans ses canons sur l'abus de la musique d'église, et que ce fut elle qui faillit faire bannir à jamais cette musique du service divin.

L'origine de la singularité dont il vient d'être parlé paraît se trouver dans l'usage, qui s'était établi dès le douzième siècle, de faire chanter aux voix d'un morceau de déchant des paroles différentes de l'office de l'église. On en trouve deux exemples, en diaphonie presque non interrompue, dans un antiphonaire daté de 1171, à la Bibliothèque royale; et le manuscrit du treizième siècle, qui a appartenu à l'abbé de Tersan, contient plusieurs motets à trois voix, du même genre.

Ce manuscrit, dont l'original et la copie sont maintenant dans ma bibliothèque, et qui contient quatre motets et trois chansons à quatre parties, un autre manuscrit in-4° qui était autrefois dans les archives du chapitre de Notre-Dame de Paris (sous le n° 273), et qu'on trouve aujourd'hui à la Bibliothèque royale, portant la date de 1267, et renfermant trois motets à deux voix et un autre à trois; enfin les motets et les chansons d'Adam de Le Hale, dont j'ai donné la notice et un morceau en partition dans le premier volume de la *Revue musicale;* tels sont les monumens authentiques qui peuvent aujourd'hui fournir les moyens de suivre les progrès de l'harmonie pendant le treizième siècle. Si l'on en juge d'après les rondeaux et les motets du

Bossu d'Arras, ces progrès ont été considérables; cependant il ne faudrait pas inférer des qualités de ces morceaux que l'art était dans un état d'avancement aussi général, car les motets et les chansons des manuscrits de Tersan et de Notre-Dame sont inférieurs à ceux-là; les successions harmoniques y sont souvent dures à l'oreille et remplies de fausses relations. Je suis tenté de croire qu'Adam de Le Hale a fait un long séjour en Italie, et que la science de l'harmonie était alors plus perfectionnée dans cette contrée méridionale qu'elle ne l'était en France; conjecture sur laquelle je ne voudrais pas toutefois trop insister, car il se pourrait que le génie particulier du trouvère d'Arras fût la seule cause des qualités qu'on remarque dans ses ouvrages.

Il est un fait qui ne doit pas être négligé dans l'analyse de l'harmonie du moyen-âge, c'est celui du croisement des voix qu'on y remarque depuis le douzième siècle. Ce croisement est si fréquent qu'il serait souvent fort difficile de distinguer la voix grave de l'intermédiaire, et celle-ci de la supérieure. De pareils croisemens se trouvent dans tous les monumens de la musique harmonique jusque dans la première partie du quinzième siècle; ils devinrent plus rares par la suite, et la véritable position des voix s'améliora insensiblement; mais ce ne fut que dans la seconde moitié du seizième siècle que l'art fut fixé à cet égard. Si l'on cherche l'origine de ce défaut de disposition des voix, je crois qu'on la trouvera dans la bizarre coutume qu'on eut longtemps de séparer l'harmonisation de la composition du chant; car la musique n'étant pas faite d'un seul jet, les formes du chant imposaient souvent de la gêne au musicien qui l'harmonisait; ce chant n'était pour lui qu'une condition qu'il s'imposait pour faire valoir son habileté, et non l'objet principal qu'il fallait embellir.

Il ne paraît pas qu'il y ait eu dans le treizième siècle de musique écrite à quatre parties; tout ce qu'on connait de cette époque est à trois voix. Il est vrai que dans le traité de musique d'Élie Salomon, écrivain de cette époque, il y a un chapitre curieux sur le chant à quatre voix; mais, bien qu'intéressant sous de certains rapports historiques, ce morceau n'a de rapport qu'au chant improvisé qu'on appelait *chant sur le livre*, et ne nous apprend rien à l'égard de la contexture musicale de ce chant à quatre parties.

Quelques ouvrages importans sur la théorie et la pratique de la musique mesurée et de l'harmonie appartiennent au treizième siècle; l'un est ce traité anonyme dont il a été parlé plusieurs fois précédemment, le second a pour auteur Walter Odington, moine bénédictin d'Evesham, en Angleterre, qui

m.

écrivait vers 1240: Jérome de Moravie a écrit le troisième; enfin, Philippe de Vitry nous a donné le quatrième. Tous ces ouvrages, différens dans leur objet et dans leur forme, renferment des documens importans pour l'histoire de la musique dans le treizième siècle. Si donc cette époque est si mal connne des historiens, c'est qu'ils n'ont eu ni le secours des plus importans de ces ouvrages, ni celui des morceaux que j'ai cités.

Quatorzième siècle. Il serait difficile d'expliquer par quelle fatalité tout ce qui pouvait porter la lumière dans l'histoire de la musique aux époques intéressantes de la formation de l'art moderne, a échappé aux recherches des savans qni en ont fait l'objet de leurs études; il est cependant certain qu'ils n'oat pas connu les monumens les plos importans de cette histoire. Deux auteurs du quatorzième siècle, Marchetto de Padoue, qui écrivait vers les dernières années du treizième siècle ou an commencement du quatorzième, et Jean de Muris, docteur de l'université de Paris, dont on a des ouvrages datés de 1323, et d'antres de 1345, sont les sources où ces savans ont puisé toutes leurs connaissances sur l'état de la musique au quatorzième siècle. Par malheur, l'abbé Gerbert, à qui l'on doit la publication de quelques écrits de ce dernier, n'a pas connu les plus importans, et n'a point fait entrer son traité du contrepoint dans sa collection, en sorte qu'il a régné jusqu'ici beaucoup d'incertitude dans les notions qu'on a eues de cette partie de l'art au quatorzième siècle. J'ai retrouvé ce traité de contrepoint qui signale des progrès sensibles dans l'enchainement des accords, dans le mouvement des voix, et dans le rapport tonal des sons. Le manuscrit de M. Roquefort, qui contient un autre ouvrage anonyme, daté de 1375, ajoute les renseignemens les plus curieux aux notices de Jean de Muris, et des exemples remplis d'intérêt dans des chansons à deux et trois voix. Ces morceaux nous montrent l'art déjà digne de son nom. Daas ce même manuscrit se trouvent les plus anciens exemples connus d'exercices de vocalisation, et de précieuses notices sur les instrumens de l'époque, leur constrnction et l'art d'en jouer.

A ces documens importans sont venus se joindre une multitode de morceaox contenus dans un manuscrit dn roman do Fauvel, qui est à la Bibliothèqoe royale de Paris. J'ai pnblié un de ces monumens dans la *Revue musicale* (t. XII, n° 34); c'est un rondeau à trois voix aussi remarquable par les formes gracieuses de la mélodie, que par les ornemens du chant et la contexture harmonique. L'auteur de cette composition, inconnu jusqu'à ce jour, est Jehannot Lescurel; c'est, après Adam de Le Hale, le plus ancien musicien

français qui a composé la mélodie et l'harmonie d'un morceau de musique : il écrivait entre 1314 et 1321.

Je dois à l'obligeance des membres d'une société établie à Gand, pour la conservation des monumens historiques de la Belgique, la connaissance que j'ai acquise de deux feuilles de parchemin qui contiennent des chansons françaises à trois voix, du quatorzième siècle. Ces chansons proviennent d'un manuel de chant (*Handtboeck*) du monastère de *Ter-Haeghen*, en Flandre. L'une de ces chansons (*Pour ma dame que Dieu gart*) est un morceau non moins intéressant que le rondeau de Jehannot Lescurel; les ornemens du chant sont d'un genre différent de ceux qu'on trouve dans l'ouvrage de ce musicien; mais l'harmonie est moins châtiée.

La bonne fortune qui semble m'avoir destiné à faire d'heureuses découvertes pour l'histoire de la musique de quelques époques mal connues, m'a fait trouver dans la Bibliothèque royale de Paris un recueil manuscrit de cent quatre-vingt-dix-neuf chansons italiennes à deux et à trois voix. Les auteurs de ces chansons sont au nombre de treize et se nomment : *Maestro Jacopo da Bologna, Francesco degli organi, Frate Guiglielmo di Francia, Don Donato da Cascia, Maestro Giovanni da Firenze, Lorenzo da Firenze, S. Gherardello, S. Nicholo del Proposto, l'Abate Vicenzio da Imola, Don Paolo Tenorista da Firenze, Frate Andrea et Gian Toscano.* J'ai fait voir ailleurs que toutes ces chansons ont été écrites depuis 1350 jusqu'en 1430[1] : leur mélodie est souvent une chanson populaire française ou italienne; j'ai trouvé quelques unes de ces mélodies non harmonisées dans les recueils des trouvères du treizième siècle.

Le trait de nouveauté le plus important des compositions du quatorzième siècle, et particulièrement des chansons italiennes dont je viens de parler, c'est la syncope, qui a préparé pour une époque suivante de perfectionnement l'emploi des dissonances comme des retards de consonnances. Les dissonances apparaissent aussi de loin en loin dans ces antiques monumens de l'art; mais presque toujours elles sont attaquées par des anticipations de consonnances, sorte de licence qui est devenue plus rare, en raison des progrès de l'harmonie pure, et dont l'emploi est redevenu fréquent à l'époque actuelle où l'art d'écrire a beaucoup dégénéré.

[1] On peut voir dans le premier volume de la *Revue musicale* une dissertation sur les noms de ces musiciens, et sur le temps où ils ont vécu.

La chanson à trois voix de *Francesco degli organi* que j'ai publiée dans la *Revue musicale* nous offre le morceau d'harmonie le plus correct qui ait été écrit dans le quatorzième siècle. Le choix des intervalles qui entrent dans la composition des accords, le mouvement doux et facile des voix ; la rareté des successiuns de quintes ; tout enfin fait voir qu'à l'époque où ce morceau fut écrit, l'art avançait rapidement vers l'état absolu de perfection dont était susceptible le système de musique alors en vigueur.

Le quatorzième siècle nous offre aussi le premier exemple connu de musique à quatre parties : c'est une messe qui fut chantée au sacre de Charles V, et qui a été composée par Guillaume de Machault, poète et musicien, auteur de ballades et de rondeaux à deux et à trois voix qu'on trouve dans les manuscrits 2771. V, et 7609 de la Bibliothèque royale de Paris. La messe de Machault, bien qu'inférieure, sous le rapport de la correction d'harmonie à la chanson de *Francesco degli organi*, n'est pas moins un morceau du plus haut intérêt. Soit que l'inexpérience dans l'emploi de quatre voix ait causé de l'embarras au musicien ; soit que les habitudes de l'*organum* dominassent encore en France dans la musique d'église, il est certain que les successions de quintes sont fréquentes dans ces ouvrages, et que l'enchaînement des voix a bien moins d'élégance que dans la chanson de Jehannot Lescurel, quoique celle-ci soit beaucoup plus ancienne.

Il est bon de remarquer que c'est au quatorzième siècle que le nom de contrepoint (*contrapunctum*) a été substitué à celui de déchant (*discantus*) pour désigner l'art d'écrire en harmonie de plusieurs voix. Jean de Muris, paraît être le plus ancien écrivain parmi ceux que nous connaissons, qui ait employé ce mot, et qui en ait donné une définition.

Quinzième siècle. Nous voici au temps où l'art d'écrire en harmonie, abstraction faite de l'invention de la mélodie, parvint à sa perfection relative par de rapides progrès. Ici, les monumens deviennent plus abondans, et les noms d'habiles artistes se multiplient.

En 1305 le siége de la papauté avait été transféré de Rome à Avignon. Cet événement exerça quelque influence sur les progrès de la musique d'église en France, car beaucoup de chanteurs de la chapelle pontificale furent des Français ; et parmi ces chanteurs il s'en trouva qui furent assez habiles dans l'art de *déchanter*, c'est-à-dire, d'improviser de l'harmonie sur le plain-chant, pour écrire avec une correction de plus en plus perfectionnée des motets et des antiennes à deux ou trois voix. Par une singularité assez remarquable,

ce ne fut cependant pas le midi de la France qui produisit les musiciens célèbres du quatorzième siècle; la plupart virent le jour dans la Picardie, dans l'Artois, dans la partie de la Gaule belgique qu'on a désignée plus tard sous le nom de *Flandre française*, et dans les Pays-Bas. Lorsque Grégoire XI transporta de nouveau le siége apostolique à Rome, en 1377, la plupart des musiciens français de la chapelle pontificale suivirent la cour papale; de là vient que les chanteurs les plus distingués de cette chapelle furent longtemps des Français et des Belges, car l'exemple des premiers conduisit beaucoup d'autres artistes en Italie. Les archives de la chapelle sixtine fournissent des renseignemens qui ne laissent aucun doute à cet égard.

C'est un document de cette espèce qui a fait trouver, par M. l'abbé Baini, le nom de Guillaume Dufay de Chimay, parmi les chanteurs pontificaux, en 1380. Ce musicien, qui devint ensuite célèbre et qu'on peut considérer comme un chef d'école, paraît avoir perfectionné quelques parties de la notation, et avoir particulièrement influé sur la substitution de la notation blanche, à l'ancienne notation noire qui était en usage depuis le onzième siècle. Déjà les livres de Marchetto de Padoue et de Jean de Muris, nous montrent des exemples de cette notation mêlée à la notation noire [1]; cependant il paraît qu'on en faisait peu d'usage dans la pratique, car tous les monumens de musique harmonisée que j'ai trouvés parmi ceux du quatorzième siècle, sont en notation noire, et les ouvrages de Guillaume Dufay sont les plus anciens où les notes blanches sont habituellement employées [2].

Plusieurs musiciens célèbres appartiennent à l'époque de Dufay; Egide Binchois, Vincent Faugues, Éloy et Brassart sont les principaux. Il serait difficile de décider aujourd'hui quel est celui de ces artistes qui a exercé le plus d'influence sur le système de l'art, et particulièrement sur la notation et l'harmonie; car tous sont également vantés par leurs contemporains ou

[1] M. R. G. Kiesewetter dit, dans son Histoire de la musique occidentale (*Geschischte der europæisch-abendlændischen oder unsrer heutigen Musik*, p. 47), que Jean de Muris ne connaissait que les notes noires, dont Guillaume de Machault se servait encore en 1367 : c'est une erreur qu'il a puisée dans ce qui a été publié par Gerbert des ouvrages de Jean de Muris; dans le traité du contrepoint et de la notation de cet auteur, il y a des exemples de notation blanche.

[2] Les détails biographiques et critiques qui concernent les savans et les artistes nommés dans ce résumé historique ne pouvant trouver place ici, je renvoie une fois pour toutes à la Biographie.

leurs successeurs immédiats. Long-temps ils ne furent connus que de nom; car le mérite de leurs ouvrages était ignoré. Depuis peu d'années, M. l'abbé Baini a signalé l'existence de plusieurs messes de ces vieux maitres dans les archives de la chapelle pontificale; j'ai trouvé quelques morceaux à trois voix de Dufay dans un manuscrit appartenant à M. de Pixérécourt, et naguère M. Kiesewetter a publié plusieurs morceaux intéressans du même auteur, de Faugues et d'Éloy. L'examen attentif de ces monumens de l'art fait découvrir une certaine supériorité de douceur d'harmonie et d'élégance de mouvement dans les ouvrages de Dufay; peut-être à ce titre peut-on considérer ce musicien comme un chef d'école; car, de tout temps, il y a eu des hommes de génie qui ont été les guides des artistes de leur époque.

Les progrès de l'harmonie furent remarquables dans la première partie du quinzième siècle. Les ouvrages de Dufay n'offrent presque plus de successions de quintes; les accords consonnans y sont, en général, complets et bien enchainés; quelques exemples s'y rencontrent de retards de consonnances par des dissonances qui se résolvent régulièrement. Plusieurs dissonances passagères y font des sauts de tierces : mais elles ne tiennent pas essentiellement à la contexture harmonique; elles remplacent des consonnances; c'est une sorte d'ornement qui s'établit dans ce temps et qui s'est conservée jusque dans les ouvrages des plus célebres musiciens du seizième siècle. Les écrivains italiens appelaient ces dissonances *notes changées* (*note cambiate*).

Deux nouveautés se font remarquer dans les ouvrages de Dufay : la première consiste dans les repos qui s'introduisent de temps en temps dans les parties, et particulièrement dans le sujet donné au tenor, afin de rendre plus sensibles le commencement des phrases. Cet artifice, nouveau alors, devint une règle pour tous les compositeurs, pendant plus de deux cents ans; il s'est même conservé jusqu'à présent dans de certains morceaux scientifiques qu'on appelle *fugues*.

La seconde nouveauté mise en vogue par Dufay est le *canon*. On appelait alors de ce nom une règle, une obligation quelconque imposée au compositeur, comme la répétition d'une seule phrase à une partie, pendant que les autres faisaient un contrepoint ordinaire; cette répétition se faisait, soit en augmentant la valeur des notes à chaque reprise, soit en la diminuant. Dans la seconde moitié du quatorzieme siècle, on essaya aussi d'une sorte de canon qui consistait à répéter exactement dans une partie la mélodie

d'une autre voix, en commençant l'imitation un peu après l'entrée de la première partie, de manière à former une harmonie entre les deux voix. On trouve un exemple assez grossier de cet artifice de l'art d'écrire dans le traité anonyme de musique, daté de 1375, dont le manuscrit a appartenu à M. Roquefort; mais le plus ancien essai régulier de cette nouveauté est dans le *Benedictus* de la messe de Dufay, *Ecce ancilla domini,* publié par M. Kiesewetter [1]. Dans la suite, le canon a pris une grande importance, et les musiciens des quinzième et seizième siècles en ont fait une des principales conditions de leurs ouvrages.

A l'égard de la mélodie, Dufay ne paraît pas y avoir attaché plus d'importance que les harmonisateurs des temps antérieurs. Ses messes sont toutes écrites sur des chansons vulgaires ou sur quelques phrases de plain-chant, et l'harmonie est le seul objet qui semble avoir fixé son attention; mais dans cette harmonie, il cherchait à donner une allure chantante à toutes les parties, et l'on voit qu'il y a réussi d'une manière étonnante pour le temps où il a vécu. Il fut le premier qui composa une messe entière sur une chanson célèbre connue dès le quatorzième siècle sous le nom de *l'homme armé.* Pendant plus de cent cinquante ans, un grand nombre d'harmonistes ont pris cette chanson pour sujet de leur musique d'église.

Parmi les morceaux publiés par M. Kiesewetter, il y a deux fragmens d'une messe d'Éloy (*Dixerunt discipuli*) à cinq voix, dont cet estimable savant place l'époque vers 1400. Je crois qu'Éloy a commencé à écrire un peu plus tard, et la perfection de son travail me confirme dans cette opinion. Toutes les conditions naturelles de l'art d'écrire en harmonie pure sont remplies dans le *kyrie* de cette messe, et l'on y voit que cet art n'a plus de progrès à faire sous ce rapport. Dans cet état de choses, une nouvelle direction ne pouvait manquer d'être imprimée à l'harmonie; car le génie des musiciens avait besoin d'un aliment de nouveauté. On trouve les rudimens de ce nouvel ordre de choses dans le morceau qui vient d'être cité : ils consistent en une imitation, passant alternativement dans les différentes voix, d'un certain trait, d'une certaine forme mélodique; imitation courte d'abord, mais qui s'étendit in-

[1] On a cru long-temps, et moi-même j'ai dit, d'après un passage de Glaréan trop légèrement interprété (dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais, p. 16), que Ockeghem a inventé le canon; je ne connaissais alors ni le manuscrit de Roquefort, ni le morceau publié par M. Kiesewetter.

sensiblement et se multiplia au point de devenir le trait caractéristique de toute musique bien faite. L'imitation et le canon ne se firent d'abord qu'à l'unisson ou à l'octave, comme on le voit dans les morceaux de Dufay et d'Éloy, cités précédemment; plus tard on en fit à la quarte ou à la quinte supérieures ou inférieures. Les trois dernières mesures du *kyrie* d'Éloy (V. l'ouvrage de M. Kiesewetter : *Geschichte*, etc., pl. XIII) renferment un passage en imitation à quatre voix, sur une note tenue dans une cinquième partie; c'est le plus ancien exemple que je connaisse de cet artifice d'harmonie.

Il n'est pas inutile de faire remarquer que dès la seconde moitié du quatorzième siècle, les ornemens du chant devinrent plus rares dans la musique harmonisée, et qu'ils disparurent presque entièrement de celle qui était destinée aux voix, dans le quinzième, car on n'y trouve presque plus d'exemple de la plique; mais ces ornemens se réfugièrent dans la musique instrumentale, où on les employa ensuite avec excès, comme le prouvent d'anciennes pièces d'orgue, notamment celles de Sébastien Wirdung (organiste de la fin du quinzième siècle) que j'ai sous les yeux.

Ce fut vers 1420 que commença le nouveau genre de musique où les canons, les imitations, les énigmes de toute espèce tenaient lieu de tout autre intérêt. C'est à développer toutes les finesses de cet art singulier que s'appliquèrent dès lors tous les musiciens, et l'esprit de calcul usurpa dans tous leurs ouvrages la place des inspirations du génie. La force morale de la musique n'ayant point encore frappé ces artistes, il n'était guère possible qu'ils fissent autre chose. L'art tout entier dut se tourner en artifices du même genre; de là l'origine du système de proportions dans la notation qui paraît s'être établi et développé vers le même temps : cet art ne fut plus que celui des combinaisons jusqu'à l'époque d'une réforme mémorable dont il sera parlé plus loin. Nul moyen d'apprécier le mérite des musiciens du quinzième siècle et de la première partie du seizième, si l'on ne se place au point de vue que je viens d'indiquer.

Depuis 1420 jusqu'en 1440 ou 1450, les musiciens qui paraissent avoir eu de la réputation sont Domarto ou Dumart, Barbingant et Praylois, cités par Tinctoris, écrivain du même siècle, dans son *Proportionale musices.* Les noms de Le Rouge, de Courbet et de Hombert, sont aussi cités par le même auteur; mais il est impossible de décider, d'après ce qu'il en dit, s'ils ont écrit avant 1450 ou postérieurement. Ce qui est certain, c'est que le petit

nombre d'exemples de Domart et de Barbingant qu'il rapporte, n'indiquent pas de progrès sensibles dans l'art depuis Dufay, et surtout depuis Éloy.

Vers le milieu du quinzième siècle, la Belgique présentait le spectacle d'une prospérité qu'on ne trouvait pas dans les autres parties de l'Europe. Son commerce, son industrie, renommés chez toutes les nations, faisaient régner partout l'abondance et accumulaient d'immenses richesses dans les mains des négocians. Gand, Bruges, Anvers étaient de grandes et populeuses cités; la poésie flamande et latine, la peinture, l'architecture et la musique y étaient en honneur. Alors s'élevèrent dans le pays des multitudes d'artistes qui portèrent en France, en Allemagne, en Italie, des talens de tout genre, et qui firent la gloire de leur patrie. Parmi eux se distinguèrent les musiciens. C'était un Belge qui, antérieurement à 1461, était premier chapelain ou maître de chapelle de Charles VII[1], et ce Belge, nommé *Jean Ockeghem* ou *Ockenheim*, fut le maître des plus célèbres musiciens de l'époque suivante. Un autre Belge, Jean Tinctor, ou *Tinctoris*[2], ou le Teinturier, fondait, peu de temps après, une école de musique à Naples, devenait maître de chapelle du roi Ferdinand d'Aragon, et méritait d'être considéré comme le premier théoricien de son temps; enfin d'autres musiciens, nés dans la Belgique, occupaient des postes honorables à Rome, à Milan, et ailleurs.

Les éloges qui ont été donnés à Ockeghem par ses contemporains et par ses élèves l'ont fait considérer comme un chef d'école, et comme un de ces hommes rares, qui, dans l'ordre d'idées où ils sont placés, impriment à leur époque un mouvement de progrès. Dans ce qui nous reste de ses ouvrages, on voit l'imitation, légèrement indiquée par ses prédécesseurs, prendre des développemens étendus, et passer aux principales cordes tonales, telles que la quinte ou la quarte. Le canon, dont on a vu précédemment un commencement, acquit aussi dans ses mains une plus grande importance. Dans un recueil de morceaux du quinzième siècle, que je possède, il y a un *confitebor* à cinq voix, écrit par Ockeghem, dans lequel on remarque un canon à trois parties fort bien fait. Ce musicien paraît aussi avoir été le premier, ou l'un des premiers qui proposèrent des combinaisons énigmatiques, devenues ensuite de mode, comme de certains morceaux qui n'avaient

[1] J'ai prouvé cela par des documens authentiques dans le XII[e] volume de la *Revue musicale*.

[2] C'est ainsi qu'il a signé ses ouvrages.

point de clefs et qui pouvaient se chanter dans tous les tons. Cette direction qu'il imprima à l'art, bien que contraire à son but naturel, contribua cependant à en perfectionner les formes scientifiques, car lorsque l'abus de ces formes eut disparu, il n'en resta que ce qui pouvait ajouter de certains effets aux autres beautés de la composition.

Les contemporains d'Ockeghem, et ses rivaux dans l'art d'écrire, furent Antoine Busnois, maître de chapelle du duc de Bourgogne, Jean Deroy ou Regis, Firmin Caron, Jean Cousin, musicien de la chapelle de Louis XI, Guillaume Fauques, et, en Hollande, Jacques Hobrecht. Celui-ci est un musicien de premier ordre, dont on a un excellent motet à cinq voix, dans le recueil publié en 1520 par Conrad Peutinger[1]. De ces artistes, Ockeghem et Obrecht paraissent avoir été les plus habiles, si l'on en juge par ce qu'on connaît de leurs ouvrages et par les éloges de leurs contemporains.

J'ai dit qu'un autre musicien, né dans les Pays-Bas, Jean Tinctoris, doit être compté parmi les hommes les plus remarquables de cette époque. On a de lui des messes qui sont conservées dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome, et quelques fragmens bien écrits dans ses ouvrages de théorie; mais c'est surtout comme écrivain didactique qu'il s'est distingué et qu'il a exercé de l'influence sur les progrès de la musique. Les règles de l'art d'écrire qu'on y trouve font voir qu'à cette époque on avait des idées assez justes de ce qui constitue la bonne harmonie. Son livre intitulé *Proportionale musices* est le plus ancien ouvrage où l'on trouve la théorie de ces proportions de la notation musicale, qui s'étaient introduites dans l'art vers la fin du quatorzième siècle, et qui étaient encore, au temps de Tinctoris, une source d'incertitudes pour les musiciens les plus instruits. Il en était peu qui ne fissent des fautes dans ces proportions: de là vient qu'il est quelquefois fort difficile de traduire l'ancienne musique en notation moderne. Les ouvrages de Tinctoris sont datés de Naples, 1476.

Aux noms qui viennent d'être cités, il en faut ajouter quelques-uns de moins célèbres, qui appartiennent au même temps. Tels sont ceux de Guillaume Guinand, maître de chapelle de Ludovic Sforce, à qui Tinctoris a dédié son traité des altérations; de Jean de Lotin, à qui le même écrivain accorde des éloges; de Guillaume Garnier et de Bernard Hycart, musiciens

[1] *Liber selectarum cantionum quas vulgò Mutetos appellant sex, quinque et quatuor vocum*. Augsbourg, 1520, in fol.

flamands; enfin, de Godendach, moine allemand qui vécut en Italie. Des organistes d'un talent remarquable se sont fait connaître au quinzième siècle. Le premier de tous fut Antoine Squarcialupi, de Bologne, surnommé *Antonio degli organi*, à cause de son talent. Il était au service de Laurent le Magnifique, à la cour de Florence, et déjà vers 1430 il était célèbre. A Venise, on trouvait comme organiste de Saint-Marc un Allemand, nommé dans les registres de cette église *Bernard Mured;* cet artiste, dont les historiens vantent l'habileté, passe pour l'inventeur des pédales de l'orgue.

Seizième siècle. De l'école d'Ockeghem sont sortis des harmonistes qui portèrent plus loin que lui les recherches de l'art d'écrire. Parmi ces artistes on compte Agricola, Antoine Brumel, Gaspard, Loyset, Compère, Prioris, Pierre de La Rue, Verbonnet; à leur tète se place Josquin Des Prez ou Des Prés, le plus grand musicien de son temps. Aucune nouveauté essentielle ne signale les productions de cet harmoniste; mais en restant dans les conditions de l'art, telles qu'il les avait trouvées, il les perfectionna toutes. Plus heureux que ses devanciers et que ses émules dans l'emploi des dissonances artificielles, il sut les enchaîner de manière à leur donner plus de douceur. Bien qu'il se bornât, dans sa musique d'église, comme on l'avait fait jusqu'à lui, à harmoniser le plus souvent des chansons vulgaires ou des antiennes, il comprit mieux que les autres musiciens de son temps la nécessité d'inventer le chant de la musique mondaine et de donner des formes mélodiques et naturelles aux différentes voix. Doué d'ailleurs d'une tournure d'esprit originale et assez moqueuse, il donna à ses chansons françaises à plusieurs voix un caractère piquant, gai et même bouffon, qui était inconnu avant lui, et ce n'est que depuis la publication de ses ouvrages que le style de la chanson fut distingué de celui de la musique d'église.

L'époque qui, dans l'histoire de la musique, porte le nom de Josquin Des Prés, s'étend depuis 1480 jusqu'en 1525, ou à peu près. Dans cette période, on trouve à Venise, comme maître de chapelle de Saint-Marc, De Ca-Fossis; en Allemagne, Sébastien Wirdung, Henri Isaac, Étienne Mahu, Henri Fink et Paul Hofheimer, organiste de la cour impériale, à Vienne; en France et dans les Pays-Bas, outre les élèves d'Ockeghem qui viennent d'être cités, on comptait Éliéser Genet, connu sous le nom de *Carpentras*, les deux Feum ou Fevin, Jean Mouton, Jean de Milleville, connu sous le nom de *Jean de Ferrare*, parce qu'il fut au service de Renée de France, épouse d'Hercule II d'Est, duc de Ferrare, Ghiselin, Gilbert Colin, sur-

nommé *Chamault*, compositeur de la chapelle des enfans de France depuis 1521, Laurent Le Blanc, Jehan Boys, Dujardin ou *De Horto;* en Espagne et en Portugal, quelques hommes d'un grand mérite, parmi lesquels on cite *A-Goes*. L'histoire de la musique dans ces deux royaumes est peu ou mal connue. Quelques indices sont cependant de nature à faire présumer qu'elle doit être d'un haut intérêt.

Des recueils manuscrits ou imprimés, dont les dates remontent à la fin du quinzième siècle ou au commencement du suivant, contiennent des pièces de tous les artistes qui viennent d'être nommés et de beaucoup d'autres; car tous les noms ne peuvent trouver place dans un résumé de l'histoire de la musique. Octave Petrucci, de la petite ville de Fossombrone, dans les États de l'Église, fut le premier qui trouva le moyen d'imprimer la musique avec des caractères mobiles. Il établit, vers 1502, une imprimerie à Venise, où parurent successivement des messes de Josquin Des Prés, d'Obrecht, de Brumel, de Jean Ghiselin, de Pierre de La Rue et d'Alexandre Agricola. Des collections de motets furent publiées par le même Petrucci, en 1503, et dans les années suivantes, jusqu'en 1514. Chose remarquable, la plupart des pièces contenues dans ces recueils appartiennent à des compositeurs belges ou français, ce qui confirme l'opinion de quelques savans, concernant la supériorité que les musiciens de ces deux nations avaient prise dans le quinzième siècle sur ceux de l'Italie. La nouvelle industrie de Petrucci fut bientôt imitée en France et en Allemagne; dès 1505, on imprimait à Lyon un recueil de chansons françaises; et peu après il s'établit des imprimeries de musique à Nuremberg, à Leipsick, et dans plusieurs autres villes. Le nombre de recueils de messes, de motets, de chansons à plusieurs voix, de madrigaux, sorte de musique pour trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix, qui remplacèrent les chansons en Italie, et de compositions instrumentales, qui virent le jour pendant près de deux cents ans, en Italie, en France, dans la Belgique et en Allemagne, est immense. Les éditions des ouvrages des grands maîtres se multipliaient à Venise, à Rome, à Paris, à Anvers, à Louvain, à Munich et dans beaucoup d'autres villes. Ces ouvrages s'imprimaient en petits recueils, avec chaque partie séparée, pour en rendre l'exécution facile. La prodigieuse quantité de ces recueils prouve que la musique fut cultivée avec passion dans les seizième et dix-septième siècles, et que toutes les nations y prirent un vif intérêt dans ces temps de rénovation de l'ordre social.

A l'époque de l'histoire de la musique qui se rattache au nom de Josquin Des Prés, le besoin de fixer les principes de l'art se faisait sentir avec une force d'autant plus vive qu'un grand nombre d'individus se livraient à l'étude de cet art. Par malheur, la méthode philosophique manquait aux écrivains qui se chargeaient de l'exposition de ces principes. D'ailleurs, la solmisation et la notation étaient établies sur un système faux qui rendait leur analyse longue et pénible. Tant d'incertitude régnait sur l'application des règles aux cas particuliers, que les théoriciens et les auteurs didactiques étaient obligés d'employer la plus grande partie de leurs ouvrages à dissiper les doutes sur ce sujet, et l'on perdait de vue l'objet essentiel de l'art pour expliquer des énigmes auxquelles il aurait fallu renoncer. Ces énigmes avaient pour inconvénient inévitable de faire naître des diversités d'opinions, et les écrivains perdaient en vaines disputes un temps précieux qu'il eût fallu employer à poser les bases d'une science normale. Le ton de ces disputes avait toute l'âpreté, je dirai presque la férocité du moyen-âge; on s'étonne des injures grossières qui salissent les ouvrages de Burzio, de Ramis de Pareya, de Gafurio, de Spataro et d'Aaron, à propos de dissentimens sur des questions de théorie. Ces écrivains tiennent le premier rang parmi ceux qui ont traité de la musique depuis 1480 jusqu'en 1525. Leurs ouvrages nous sont d'un grand secours pour la solution des difficultés que présente l'histoire de la musique.

En 1527, un Flamand, nommé *Adrien Willaert*, fut nommé maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise, et y fonda une école de musique, d'où sont sortis de grands artistes et de savans professeurs, parmi lesquels on remarque Cyprien de Rore, André Gabrieli, Claude Merulo, qui fut le plus grand organiste de son temps, et Zarlino, le premier écrivain sur la musique qui a eu de la méthode et quelque philosophie dans l'esprit. Willaert a joui d'une grande célébrité; les Italiens, qui d'abord avaient montré peu d'estime pour ses talens, se passionnèrent ensuite pour sa musique et lui donnèrent le titre de *divin*. Postérieurement, les historiens l'ont considéré comme un de ces hommes rares qui impriment à l'art qu'ils cultivent un mouvement de progrès. J'avoue que l'examen attentif que j'ai fait de ses compositions et le soin que j'ai pris d'en mettre un assez grand nombre en partition, ne m'a pas fait découvrir de quoi justifier une si haute réputation. Les mélodies de Willaert manquent souvent de grâce et me paraissent bien inférieures en facilité à ce qu'on trouve dans les chansons françaises à quatre,

cinq et six voix de Goudimel et de Clément Jannequin, qui vécurent de son temps. Son style a de la sécheresse et je ne sais quelle sorte de raideur qui n'a rien d'agréable. A l'égard des formes de l'harmonie, il ne me paraît y avoir introduit rien d'essentiellement nnuveau. Comme la plupart de ses prédécesseurs et de ses contemporains, il n'a vu dans cette harmonie qu'un travail d'entrées successives des voix, dont les imitations et les canons faisaient tous les frais, et qui souvent entraînait le sacrifice des grâces de la mélodie, pour satisfaire à de puériles conventions d'école.

Il est cependant une chose dans laquelle Willaert paraît avoir été inventeur, d'après le témoignage de son élève Zarlino; il s'agit de la musique à un grand nombre de voix divisées en plusieurs chœurs. L'existence de deux orgues dans l'église de Saint-Marc, dès l'année 1490, semblerait indiquer que la divisiun de la musique en plusieurs chœurs datait de temps antérieurs; mais nous devons nous en rapporter sur ce point à un contemporain, homme de science et d'érudition, dont le témoignage paraîtrait suffisant ponr démontrer que Ockeghem n'a jamais composé de morceau de musique à trente-six parties, comme l'affirme Glaréan, lors même que l'état de l'art ne prouverait pas l'impossibilité d'une composition de ce genre vers le milieu du quinzième siècle.

Après Willaert, surtout à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, les maîtres de chapelle écrivirent pour les fêtes solennelles beaucoup de messes et de psaumes à trois, quatre, cinq et jusqu'à neuf chœurs, chacun de quatre parties, et l'on cite plusieurs d'entre eux qui parvinrent à faire avec beaucoup de facilité ces combinaisons compliquées d'un si grand nombre de voix. Parmi eux se distinguèrent particulièrement Paul Agostini, Virgile Mazocchi, François Berretta et surtout Horace Benevoli. Quelque mérite qu'il y ait dans ces colossales compositions, il faut avouer qu'elles ne répondent point à ce que leurs auteurs en espéraient: car, indépendamment de la difficulté de mettre de l'ensemble parmi des chœurs disséminés dans une vaste église, à cause du temps que le son met à parcourir l'espace, il arrive inévitablement que tout sentiment de mélodie s'éteint dans les mouvemens de toutes ces voix qui se croisent en tout sens, que l'harmonie est elle-même obscure, incorrecte, et que le rhythme reste dans le vague, surtout quand les différens chœurs se réunissent.

Les musiciens les plus renommés de l'époque d'Adrien Willaert (époque qui s'étend depuis 1525 environ, jusqu'en 1560), sont, parmi les Italiens,

Animuccia et Constant Festa, maitres de chapelle à Rome, Constant Porta, qui appartenait à l'école vénitienne, et Alphonse, appelé *della Viola*, à cause de son habileté dans l'art de jouer de la viole; parmi les Français, on compte Claude Gondimel, qui le premier ouvrit à Rome une école publique de musique et qui fut le maître de Palestrina, grand artiste, dont il sera bientôt parlé; Clément Jannequin, remarquablo par l'origiualité de ses idées, Claude de Sermisy, maître de chapelle de François I[er], Archadelt ou Arcadelt, qui fut maître des enfans de chœur de la chapelle pontificale à Rome, Jean Maillart, Certon, Moulu et beaucoup d'autres; chez les Belges et les Hollandais, Clément, surnommé *Non Papa,* Cyprien de Rore, André Pevernage, Manchicourt, Richafort, Jacquet de Wert, Créquillon, Phinot, etc.: en Allemagne, Senfl, Walther et Jean de Clèves.

Je crois avoir fait voir que jusqu'au milieu du seizième siècle les formes matérielles et artificielles de l'harmonie ont absorbé l'attention de tous les musiciens, et qu'à ces formes, devenues chaque jour plus compliquées, s'étaient associées des idées qu'auraient dû repousser la raison et le goût, comme de prendre dans des chansons grivoises des thèmes de musique religieuse, et d'en faire chanter les paroles conjointement avec celles de la messe ou des vêpres. Dans la composition de la musique mondaine, particulièrement dans les madrigaux, les musiciens ne prêtaient presque aucune attention au sens des paroles, et souvent des vers élégiaques étaient tournés en bouffonneries, par l'arrangement qui leur était donné dans les imitations de phrases que les voix faisaient entre elles. Vers 1550, cet art de combiner des imitations et des canons dans un style fugué, avait été porté aussi loin que possible; mais c'était tout ce qu'on savait faire. On appliquait ce style à toute espèce de musique, à l'église, aux chansons de table, aux pièces instrumentales, aux airs de danse même. En un mot, on avait épuisé les ressources du genre, et le moment était venu où une nouvelle direction devait être imprimée à l'art.

Ce fut un musicien italien, nommé *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, qui entreprit de donner alors à la musique cette nouvelle direction plus conforme à sa destination naturelle, et qui réussit dans son entreprise au point d'en acquérir une gloire immortelle. Depuis long-temps l'autorité ecclésiastique avait lancé ses anathèmes contre le mélange impie et ridicule des chansons lascives et des paroles sacrées dans la musique religieuse. Dès 1435, le concile de Bâle avait essayé de bannir de l'église cette association monstrueuse,

mais sans succès[1]. On a répété souvent depuis lors que les abus de la musique (sans spécifier leur nature) avaient déterminé le pape Marcel II et le concile de Trente à bannir toute musique de l'église, et de la remplacer par le plain-chant; on a dit aussi que Pierluigi de Palestrina avait obtenu du pape la suspension de son décret, s'engageant à composer une messe qui serait d'un style convenable pour le service divin, et que c'est cette même messe qui est connue sous le nom de *Messe du pape Marcel;* Guidiccioni ajoute qu'après avoir entendu la messe de Pierluigi, les pères du concile de Trente changèrent d'opinion, et retinrent le décret prêt à être rendu contre l'usage de la musique dans l'église. M. l'abbé Baini a démontré dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina que toutes ces assertions sont mal fondées. Mais ce qui ne saurait être mis en doute, c'est l'influence du génie du grand artiste. Comme beaucoup de ses prédécesseurs et de ses contemporains il écrivit une messe sur la chanson de *l'homme armé;* comme eux il en fit une dans la forme d'une espèce de *ricercare* sur la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la,* montante et descendante; comme eux, enfin, il fit souvent usage de l'imitation et du canon; mais dans le nombre immense de messes et de motets qui sont sortis de sa plume, il a presque toujours employé des chants de l'église comme sujets de ses compositions; partout il a su imprimer à sa musique religieuse un caractère grave, solennel et dépouillé de passions terrestres. La nature l'avait doné de l'instinct d'une pure mélodie qui lui faisait donner un air facile et chantant aux parties de ses ouvrages les plus remplies de recherches scientifiques.

Le genre du madrigal, qui n'avait été jusque vers 1550 qu'un travail harmonique plus ou moins habilement combiné, prit entre les mains de Pierluigi de Palestrina une grâce douce et calme; la mélodie s'y fit remarquer par sa convenance à l'égard des paroles; enfin, ce grand homme dirigea l'art vers son but naturel. Il fut suivi dans cette route nouvelle par un grand nombre de compositeurs italiens parmi lesquels on remarque Félix Anerio, Giovanelli, Lucas Marenzio, les Nanini, et Horace Vecchi.

Dès ce moment, l'Italie acquit une supériorité incontestable sur les autres nations, et les écoles de Rome et de Venise se firent remarquer par des in-

[1] Abusum aliquarum ecclesiarum, in quibus Credo in unum Deum, quod est symbolum et confessio fidei nostræ non complete usque ad finem cantatur; aut præfatio, seu oratio dominica obmittitur, *vel in ecclesiis cantilenæ sæculares voce admiscentur*.... abolentes statuimus, etc.

ventions importantes à des époques rapprochées. Dans cette école de Venise dont je viens de parler, André Gabrieli et son neveu Jean Gabrieli commençaient à se faire connaître par leur talent comme organistes, et par des hardiesses de composition inconnues jusqu'à eux; Claude Merulo n'était pas moins remarquable comme compositeur que comme organiste; enfin, Zarlino, l'un des successeurs de son maître Willaert dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc, publiait ses *Institutions harmoniques*, ouvrage remarquable où la doctrine musicale est exposée d'une manière beaucoup plus rationnelle qu'elle ne l'avait été dans tous les livres connus précédemment.

L'époque de l'histoire de la musique qui porte à juste titre le nom de Palestrina s'étend depuis 1550 jusqu'en 1594. Dans ce temps de gloire pour les écoles de l'Italie, les Pays-Bas fournirent quelques musiciens de premier ordre: tels furent Roland de Lassus et Philippe de Mons, dont les compositions ont eu un si grand nombre d'éditions qu'on ne peut révoquer en doute l'éclat de leur succès. Il n'en fut pas de même à l'égard de la France, car c'est à dater du même temps que ses musiciens cessèrent de marcher en progrès avec le reste de l'Europe. Après la mort de Goudimel, qui trouva une fin malheureuse dans les massacres de la Saint-Barthélemy, il n'y eut plus de grands harmonistes parmi les Français. Laborde a dit, dans son volumineux essai sur la musique, qu'on sait à peine s'il y a eu de la musique en France avant le règne de François Ier; c'est exactement le contraire de ce qui a été, car ce règne marque le terme de la gloire des artistes français. Les troubles civils et religieux qui agitèrent la France dans la seconde moitié du seizième siècle exercèrent sans doute une fâcheuse influence sur la position des musiciens, la rendit plus précaire, nuisit à leurs travaux et au développement de leurs facultés. Au temps de Charles IX, de Henri III et de Henri IV, les compositions françaises de Claude Lejeune étaient celles qui avaient la vogue la plus décidée; et la préférence qu'on leur accordait était juste, car Claude Lejeune ne fut pas un artiste ordinaire; mais il était né à Valenciennes qui n'appartenait point alors à la France. Du Caurroy, maître de la musique de Henri III et de Henri IV, passait aussi pour un très habile compositeur; mais rien ne justifie dans ses ouvrages la réputation dont il a joui; il était faible harmoniste et manquait de goût et d'invention dans le chant.

L'Espagne comptait encore quelques grands musiciens, parmi lesquels on remarquait Vittoria; en Angleterre, William Bird, Tallis et Morley fondaient une école qui se distinguait par une certaine pureté dans l'art d'écrire, mais

n.

où la grâce et l'élégance des formes mélodiques étaient inconnues. L'Allemagne commençait à se faire remarquer par un style d'harmonie et de modulation où l'on apercevait déjà du penchant aux transitions inattendues qui depuis a dominé dans la musique de tous les compositeurs de ce pays. Léon Hassler, grand musicien, élève d'André Gabrieli et compagnon d'études de l'illustre Jean, neveu de son maitre, est considéré comme le chef des musiciens allemands de cette époque. Le mérite de ses ouvrages le rend sans doute digne de sa haute renommée; cependant je dois dire que son contemporain Adam Gumpelzhaimer, pauvre maître d'école à Augsbourg, me parait supérieur à lui sous le rapport de l'originalité. J'ai été frappé d'admiration à la vue des nouveautés piquantes que renferment les compositions de ce musicien, et j'ai pensé quelquefois que Jean Gabrieli, Claude Monteverde et quelques autres maitres de l'école vénitienne, qui vivaient à la fin du seizième siècle et qui se sont illustrés par leurs inventions harmoniques, avaient eu connaissance des ouvrages du pauvre musicien d'Augsbourg. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas sans étonnement que j'ai comparé le mérite des productions d'Adam Gumpelzhaimer avec l'obscurité où son nom est resté jusqu'à ce moment. Je crois être le premier qui ait appelé l'attention publique sur cet artiste. A Léon Hassler et à Gumpelzhaimer il faut joindre Jérôme Schultze, organiste à Hambourg, dont le nom a été latinisé en celui de *Prætorius*. Non moins distingué par ses talens de compositeur que par son habileté dans l'art de jouer de l'orgue, il commença cette belle école d'organistes de Hambourg dont Samuel Scheid, Henri Scheidmann et Jean Adam Reinke ont depuis lors soutenu la gloire.

Je ne dois pas quitter cette époque de l'histoire de la musique sans dire un mot des travaux qui s'y firent pour obtenir une égale répartition des intervalles qui séparent les notes de la gamme. On a vu (p. xcviii) que les rapports arithmétiques des sons ont été connus des Grecs, et qu'on attribuait leur découverte à Pythagore. On a vu aussi qu'Aristoxène a nié la réalité de ces proportions, et a posé en principe l'égalité de la division des tétracordes en demi-tons égaux. Postérieurement à ces philosophes, Théon de Smyrne, Didyme et Ptolémée ont développé dans leurs traités de musique la théorie des rapports numériques des sons, et Boèce a fait une excellente analyse des systèmes des Grecs. Dans le moyen-âge, Hucbald, Engelbert, abbé d'Aimont, et quelques autres donnèrent, d'après Boèce, un exposé de la théorie des Grecs sur ce sujet, mais sans y rien ajouter; dans le qua-

torzième siècle, Jean de Muris fit faire un grand pas à la doctrine des proportions numériques des sons, en indiquant la nécessité d'un tempérament. Il y a des choses curieuses à ce sujet daus son *Speculum musicœ*, où il démontre d'une mauière assez élégante que deux quartes majeures, comme *ut, fa* dièse, et *sol* bémol, *ut,* ne donneut point l'octave juste, à cause du défaut d'ideutité de *fa* dièse et de *sol* bémol.

Vers le milieu du seizième siècle, quelques musiciens érudits, préoccupés du désir de retrouver les genres chromatique et euharmonique des Grecs et d'y appliquer l'harmonie, firent beaucoup de recherches, hérissèrent leurs ouvrages de calculs, et se livrèrent entre eux à des disputes violentes pour une chimère qu'ils ne purent jamais réaliser. Les deux premiers livres des *Institutions harmoniques* de Zarlino et tout son traité des *Démonstrations*, roulent presque entièremeut sur ces questions. Dès 1548 il avait fait coustruire par Domenico, facteur d'iustrument de Pesaro, un clavecin où les demi-tons majeurs et même les mineurs étaient divisés par deux touches. Les recherches de ce savant musicien avaient pour objet de découvrir une méthode de calcul propre à donner l'accord exact de ces petits intervalles et leur application à l'harmonie. Avec des connaissances plus étendues sur les résultats de la constitution des échelles musicales, Zarlino ne se serait pas consumé en vains efforts pour une chose impossible; mais les élémens de ces connaissances n'existaient pas de son temps. Il est d'autant plus excusable de s'être égaré, que de nos jours même on n'a sur tout cela que des idées confuses par l'obstination où l'on est resté d'une part à nier la réalité des proportions numériques des sons, et de l'autre, à prétendre qu'à défaut de ces proportions, la musique n'a qu'une base fausse. Au reste, on ne doit pas regretter le temps que Zarlino a mis à faire ses recherches, car elles l'ont conduit à trouver la première bonne méthode de tempérament pour l'accord des instrumens à clavier. Ce tempérament, comme tous ceux qu'on a imaginés depuis lors, consiste dans une répartition aussi égale qu'il est possible des différences qu'il y a entre les intervalles mathématiquement justes et les douze demi-tons conteuus dans l'octave des iustrumens à sons fixes.

Dans le même temps où Zarlino s'occupait de la division exacte des intervalles dans les genres chromatique et enharmonique, un autre musicien se livrait à des recherches semblables à Rome, où il était fixé. Ce musicien, nommé Vicentino, assurait qu'il avait complètement réussi au moyeu d'un instrument dont il se prétendait inventeur et qu'il appelait *arcicembalo*. Le

clavier de cet instrument était disposé de manière à faire entendre dans leur justesse absolue les intervalles enharmoniques représentés par une seule touche dans les instrumens à claviers ordinaires, tels le clavecin et l'orgue; en sorte que *fa* dièse et *sol* bémol étaient représentés par deux touches différentes, et ainsi des autres. Des instrumens semblables ont été construits à différentes reprises et long-temps après Vicentino, pour faire des expériences qui n'ont rien produit d'utile. L'inventeur de l'arcicembalo était cependant convaincu qu'il avait retrouvé les genres chromatique et enharmonique des Grecs et qu'il avait imaginé le moyen de les appliquer à l'harmonie moderne. Il croyait être le seul musicien qui sût ces choses, ce qui lui occasiona une querelle assez vive avec un autre artiste : le sujet de la dispute fut soumis à l'arbitrage de deux chanteurs de la chapelle pontificale, et Vicentino fut condamné. Le fait est qu'il était dans une erreur complète (bien qu'il fût un savant musicien), et que non seulement il n'avait pas trouvé la véritable *enharmonie-harmonique*, mais que les exemples qu'il a publiés prouvent même qu'il ne connaissait pas le chromatique[1]. Les élémens de ces deux genres de musique n'existaient pas de son temps.

Bien des recherches ont été faites postérieurement à Zarlino et à Vicentino pour concilier les opinions des partisans de la justesse proportionnelle des intervalles, et de ceux du système égal, c'est-à-dire de la division de l'octave en douze demi-tons égaux : mais toutes les tentatives ont été infructueuses. Il y avait erreur des deux côtés et chacun s'est obstiné dans la sienne. D'une part, les géomètres ont soutenu avec juste raison l'infaillibilité des expériences et du calcul à l'égard des proportions des intervalles; mais ils n'ont pas vu que les proportions de chaque intervalle n'offrent que des faits isolés dont la réunion ne saurait composer une gamme, car la gamme est une formule dont les élémens sont purement métaphysiques quant au système de leur ordonnance[2]. Ils ont cru d'ailleurs qu'en dehors des instrumens à sons

[1] On trouvera cette discussion traitée à fond à l'article *Vicentino*, dans la Biographie.

[2] Sans porter atteinte à la théorie qui fait considérer les rapports de nombres les plus simples comme exprimant les intervalles les plus consonnans à l'oreille, on pourrait changer la position de ces intervalles contenus dans l'octave et donner naissance à une autre gamme qu'à celle de la musique européenne. Ainsi, après avoir fait la proportion de 1 : 2, pour l'octave de la tonique, celle de 2 : 3, pour sa quinte, et celle de 4 : 5, pour sa tierce majeure, il ne serait pas prouvé qu'il faudrait faire entre la tonique et la quatrième note la proportion 3 : 4, car si l'on élevait d'un demi-ton cette

fixes, les intervalles doivent être absolument justes, ce qui est une erreur non moins considérable, car, suivant leurs modes de successions, les sons varient incessamment d'intonations, d'après des lois qui seront un jour exposées dans un traité de la philosophie de la musique.

Les adversaires des géomètres, tout en se trompant à l'égard du calcul qui est fondé sur les dimensions des corps sonores et sur les nombres de vibrations, ont eu l'avantage de concevoir l'existence de la gamme comme un produit de convenances métaphysiques ; mais en admettant leur division de l'octave en douze demi-tons invariablement égaux, ils se sont mis en contradiction manifeste avec les attractions ascendantes et descendantes des sons, démontrées par l'expérience.

Je ne reviendrai plus sur ce sujet, parce que plusieurs siècles de travaux et de disputes n'ont pas fait avancer la science d'un pas en ce qu'elle a d'important.

AGE MODERNE.

TRANSFORMATION TONALE DE LA MUSIQUE VERS LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE. — NAISSANCE DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

Dès que les combinaisons purement harmoniques ne parurent plus suffisantes pour faire naître dans l'ame de vives impressions de plaisir ; dès que les musiciens eurent compris qu'il y avait quelque chose de plus élevé dans l'objet de l'art que ces calculs de notes souvent pénibles et quelquefois puérils, on se mit à la recherche de ce quelque chose, dont on n'avait pas de notions précises, et chacun s'aventura à chercher des routes nouvelles, sans autre guide que son instinct. Le besoin de nouveauté se faisait sentir avant qu'on se

quatrième note, de manière à faire le rapport numérique de 18 : 25, on ne ferait que déplacer la quarte majeure qui est contenue dans l'octave, et la quarte juste se trouverait entre la quatrième note et la septième. Ce serait la gamme des Chinois. Il est vrai que la quarte juste *fa* dièse, *si*, ne serait pas exactement dans la même proportion que *ut*, *fa* ; mais, d'autre part, la quarte majeure *ut*, *fa* dièse, serait meilleure que celle de *fa*, *si*, dont le rapport numérique est 32 : 45.

Encore une fois, la justesse absolue des intervalles d'après leurs rapports arithmétiques ne produit que des faits isolés dont l'agrégation ne saurait donner nécessairement telle ou telle gamme pour résultat. Or, c'est précisément à cause de cela que la théorie et l'oreille des musiciens se sont de tout temps trouvées en désaccord.

fût assuré qu'il était possible de trouver quelque chose de nouveau. La diversité des directions qui furent suivies alors par les meilleurs artistes, fit faire à la musique plus de progrès en quelques années qu'elle n'en avait fait pendant deux siècles.

Les recherches qu'avaient faites Zarlino et Vicentino, vers le milieu du seizième siècle, pour découvrir un nouveau genre de musique applicable à l'harmonie, ou pour retrouver certaines parties de l'art des Grecs, dont leurs auteurs ne parlent que d'une manière obscure, ces recherches, dis-je, indiquaient que dès lors la musique usuelle ne suffisait plus aux besoins de l'époque. Cyprien de Rore, élève d'Adrien Willaert, avait aussi essayé d'introduire dans la modulation un système plus varié. Dans quelques-unes de ses compositions, on aperçoit des traces de chromatique, ou plutôt de succession de tons divers, car les dissonances naturelles, qui sont le pivot des transitions véritablement chromatiques, n'étaient pas encore employées. Bientôt après, Lucas Marenzio, homme de génie, essaya d'introduire les dissonances dans ces transitions, et réussit à trouver quelques successions heureuses et inattendues ; mais, soit timidité, soit qu'il n'eût pas compris la possibilité d'employer ces dissonances sans préparation, il en affaiblit l'effet en les faisant entendre d'abord dans l'état de consonnances. Dans le même temps, Charles Gesualdo, prince de Venouse, donna au style de ses madrigaux plus de piquant encore par leurs formes chromatiques. Doué d'un génie plus original que celui de Marenzio, mais moins habile dans l'art d'écrire, il unit dans ses compositions beaucoup de défauts à de grandes qualités. Loués par quelques-uns avec enthousiasme, critiqués par d'autres avec amertume, ses ouvrages n'ont peut-être pas été considérés sous le point de vue où il aurait fallu les voir. Ce qu'on ne peut nier, c'est que ce compositeur a devancé son siècle, sous le rapport de l'expression pathétique des paroles.

Des innovations d'un autre genre furent aussi tentées dans la seconde moitié de ce seizième siècle, époque des grandes choses. A diverses reprises, les instrumens avaient été admis dans l'église et en avaient été chassés. A quel usage étaient-ils employés? c'est ce qu'on ne sait pas précisément : cependant il y a lieu de croire qu'ils soutenaient les voix dans l'*organum* et plus tard dans le déchant. La composition de la chapelle des rois de France pendant les quatorzième et quinzième siècles que j'ai trouvée dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, ne m'a pas fait voir d'instrumentistes mêlés aux chapelains et aux chanteurs; cependant M. l'abbé Baini a remarqué avec

beaucoup de justesse que les compositions de plusieurs maîtres du quinzième siècle, et particulièrement de Josquin, offrent tant d'exemples de passages qui sortent de l'étendue des voix ordinaires, qu'on peut présumer que beaucoup de ces morceaux ont été faits pour être joués par les instrumens, et qu'on n'y a ajouté des paroles latines qu'après que la musique eut été composée. Toutefois, on ne voit pas que l'usage de mêler les instrumens aux voix se soit établi en France ni en Italie, à l'exception de Venise, où figurent, vers le milieu du seizième siècle, quelques instrumentistes dans le chœur de Saint-Marc. On ne connaît pas de compositions pour l'église où les instrumens soient indiqués antérieurement à la publication d'un volume de motets à cinq et six voix, par Jean Domenico de Nola, maître de chapelle de l'église de l'*Annunziata*, à Naples : cet ouvrage parut en 1575. Il n'y avait pas de parties d'orchestre dans cette musique; les instrumens devaient jouer ce que les voix chantaient; de là vient que toutes les productions du même genre étaient *da suonare o da cantare*, comme disaient les Italiens aux titres de leurs ouvrages (à jouer et à chanter). Les dimanches et les jours fériés, on entendait les voix seules, ou quelquefois les instrumens sans voix; aux fêtes solennelles, les voix et les instrumens se réunissaient.

Une création nouvelle, inattendue, vint tout à coup changer ces dispositions, et donner une part importante à l'instrumentation dans la musique vocale, sacrée ou profane. Cet événement, qui devait changer la direction de l'art, eut lieu dans les dernières années du seizième siècle.

Je veux parler de l'invention du drame musical. La renaissance de la véritable poésie dramatique en Italie, au commencement du seizième siècle, ne précéda que de peu de temps l'union des vers et de la musique dans l'action théâtrale. Des chœurs et des intermèdes musicaux furent ajoutés aux tragédies et aux comédies pour de grandes cérémonies publiques ou pour des réjouissances. Ces chœurs et ces intermèdes ne furent d'abord que des madrigaux chantés à plusieurs voix; en vain y aurait-on cherché quelque traces d'expression analogue aux paroles : ainsi que je l'ai dit, les musiciens ne connaissaient alors que les formes du contrepoint; l'art n'était que mécanique. Aux noces de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, on représenta à Florence un de ces drames mêlés de musique; le sujet de celui-là était le *Combat d'Apollon et du Serpent*. On sait quelle fut la magnificence déployée par don Garin de Tolède, vice-roi de Sicile, aux représentations de l'*Aminte* du Tasse, et d'une pastorale de Transille. On y avait introduit

des intermèdes et des chœurs, dont le jésuite Marotta avait composé la musique. Ces essais enhardirent d'autres artistes à mettre en chant quelques scènes d'une pastorale intitulée *le Sacrifice*, jouée à Ferrare vers 1550, et d'autres scènes de *l'Infortunée* et de *l'Aréthuse*, qui furent représentées à la même cour. Tout cela était dans le style madrigalesque, sans passion, sans mélodies expressives, mais de forme douce et gracieuse. Des instrumens y accompagnaient le chant, mais ils exécutaient les mêmes parties que les voix.

Le goût éclairé des Médicis pour les arts, la protection qu'ils lui accordaient, avaient fait de Florence et de Rome le centre des gens de goût et des hommes les plus distingués de l'Italie. A Florence était réunie, vers 1580, une société de nobles, de savans et d'artistes parmi lesquels on remarquait Jean Bardi, comte de Vernio, Jacques Corsi, Vincent Galilée, le poète Octave Rinuccini, les compositeurs de musique Jacques Peri et Jules Caccini, surnommé *le romain*, enfin *Emilio del Cavaliere*, grand musicien, pour qui la place d'inspecteur-général des artistes avait été créée. De fréquens entretiens avaient lieu entre les membres de cette société dans le but de chercher le moyen de perfectionner les arts, particulièrement la musique, et l'on y signalait souvent les défauts des compositions de ce temps, où l'on ne trouvait guère d'autre mérite que celui des formes systématiques et mécaniques du contrepoint. Tous ces hommes de génie et de goût comprenaient la possibilité de diriger l'art vers un plus noble but, en le faisant servir au développement des mouvemens passionnés de l'ame. La poésie chantée des peuples de l'antiquité leur paraissait être le modèle qu'il fallait adopter, et chacun d'eux se livrait à des recherches sur ce sujet. Dans une réunion qui eut lieu chez le comte de Vernio, Galilée fit entendre l'épisode du *Comte Ugolin*, du Dante, sur lequel il avait établi une sorte de récitatif accompagné d'instrumens. Cet essai, bien qu'imparfait encore, fut applaudi, et confirma l'assemblée dans ses idées sur la meilleure application de la musique à la poésie.

En 1590, Emilio del Cavaliere, artiste doué, comme je l'ai dit, du génie de l'invention, fit représenter devant le duc de Toscane une espèce de drame musical, sous le titre de *Il Satiro*, et, la même année, il donna *la Disperazione di Fileno*.

Une troisième pastorale, d'un genre fort original, fut représentée en 1595, sous le titre de *Il giuoco della Cieca*. Tous ces ouvrages excitèrent la plus vive admiration; ils en étaient dignes, car ils étaient le produit d'une idée créatrice destinée à changer la direction de l'art. La mélodie était faible de

rhythme, et ne pouvait être considérée que comme une espèce de récitatif mesuré; mais elle avait de l'accent et de l'expression. D'ailleurs, ce genre de musique était remarquable par le système d'instrumentation qui l'accompagnait. La composition des orchestres de ces premiers auteurs de musique dramatique, avait pour but de varier les effets, bien que les instrumens n'eussent qu'une sonorité faible. C'était une grande guitare appelée *chitarono*, une *guitare* à l'espagnole, un luth, un petit clavecin; *stromenti che facci poco romore*, dit l'éditeur d'un des ouvrages de Cavaliere. L'harmonie de ces instrumens ne suivait pas note pour note les parties de chant, et les instrumens faisaient entendre de temps en temps des ritournelles. De là les variétés qui s'introsirent dans les systèmes d'instrumentation, et qui avant la fin du seizième siècle offraient déjà beaucoup d'intérêt.

A la demande de Jacques Corsi, Peri mit en musique *la Dafnè*, pastorale de Rinuccini, en 1594, et bientôt après la tragédie lyrique de *la Mort d'Euridice*, dans laquelle il eut pour collaborateur Jules Caccini. Ce dernier ouvrage fut représenté à Florence, à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV, roi de France. Peri nous a conservé lui-même les noms des chanteurs qui exécutèrent sa pastorale; François Rasi, gentilhomme de la ville d'Arezzo, représentait *Aminta*, Antoine Brandi, *Arcetro*, Melchior Palantrotti, *Plutòn*, et Jacques Giusti, jeune garçon de Lucques, *Dafnè*. Jacques Corsi jouait du clavecin, Don Garzia Montalvo du *chitarono*, Jean-Baptiste *dal violino* de la *lyra* (grande viole à treize cordes), et Jean Lapi d'un grand luth. Claude Monteverde, illustre musicien de l'école de Venise, ajouta beaucoup aux inventions des grands artistes qui viennent d'être nommés lorsqu'il écrivit, dans les premières années du dix-septième siècle, les opéras d'*Orphée*, d'*Ariane* et le ballet *delle Ingrate*. Ses rhythmes furent plus marqués par le retour de certaines idées principales d'une manière périodique; il donna naissance à l'air et au duo; enfin son instrumentation fut beaucoup plus riche et plus variée que celle de Cavaliere, de Peri et de Caccini, et Monteverde sut adapter au caractère des personnages et aux situations dramatiques les combinaisons des instrumens. On en peut juger par la composition de l'orchestre de l'*Orfeo*:

1° Deux clavecins jouaient les ritournelles et l'accompagnement du prologue, qui était chanté par la musique personnifiée;

2° Deux lyres ou grandes violes à treize cordes accompagnaient Orphée;

3° Dix dessus de viole faisaient les ritournelles du récitatif que chantait Euridice;

4° Une grande harpe double servait à l'accompagnement d'un chœur de nymphes;

5° L'Espérance était annoncée par une ritournelle de deux violons français et d'un clavecin;

6° Le chant de Caron était accompagné par deux guitares; le chœur des esprits infernaux par deux orgues, Proserpine par trois basses de viole, Pluton par quatre trombones, Apollon par un petit orgue de régale, et le chœur final des bergers par un flageolet, deux cornets, un clairon et trois trompettes à sourdines.

Il y avait, sans doute, quelque maigreur dans la séparation de tous ces instrumens, mais on ne peut nier qu'il en résultât de la variété.

Un tel enthousiasme se manifesta au premier essai de ces effets variés, que les compositeurs ne tardèrent pas à faire passer les violes, les cornets et les trombones dans la musique d'église; on en voit des preuves certaines dans quelques ouvrages de Jean Gabrieli, de Henri Schütz, et de quelques autres. Dès lors le caractère de la musique religieuse fut changé, et peut-être est-il permis de dire que celui qui lui convenait le mieux fut perdu. Les variétés de sonorité des instrumens sont un des moyens d'expression des passions humaines, qui ne devraient pas trouver place dans la prière. Palestrina avait mieux compris qu'aucun autre le style convenable pour l'église et l'avait porté à sa perfection; après lui, on a fait de belles choses d'un autre genre, mais où il y a moins de solennité, de dévotion et de convenance.

Après avoir donné ces aperçus de la naissance et des progrès de *l'instrumentation* proprement dite, il me reste à parler d'une audacieuse innovation qui opéra tout à coup, vers la même époque, une transformation complète de la tonalité, je veux dire, de l'art tout entier. Les règles de l'harmonie, depuis le quatorzième siècle jusqu'à la fin du seizième, avaient proscrit toute relation de *mi* contre *fa*, c'est-à-dire, de la note supérieure du premier demi-ton; avec l'inférieure du second; car, selon la méthode de la solmisation par hexacordes, on appelait toujours *mi*, *fa*, les deux notes qui étaient naturellement à la distance d'un demi-ton l'une de l'autre. Ainsi, la note que nous appelons *si* ne pouvait jamais se rencontrer avec celle que nous nommons *fa*, soit par une succession de deux tierces majeures, soit par un repos de la tierce majeure *sol*, *si*,

sur la quinte *fa, ut*, soit enfin par l'harmonisation de *fa* avec *si*, qu'on appelait *mi*. Lorsque ce dernier cas se présentait dans la composition, avec la réunion du cinquième degré de la gamme, c'était toujours par l'effet d'une prolongation de note entendue précédemment en l'état de consonnance[1], ce qui en affaiblissait l'effet. Or, le résultat immédiat de la prohibition des rapports de la note supérieure du premier demi-ton avec la note inférieure du second, était qu'il ne pouvait y avoir de *note sensible* réelle dans la musique, conséquemment, que la tonalité de la musique actuelle ne pouvait exister. Car, remarquez qu'il n'y a de note sensible que parce qu'il y a répulsion harmonique entre la quatrième note et la septième; répulsion qui conduit l'une à descendre, l'autre à monter, en sorte que la note sensible n'aurait pu naître de la seule mélodie.

Eh bien, ce que la doctrine avait condamné, ce que les siècles avaient proscrit, un homme osa le faire au jour. Guidé par son instinct, il eut plus de confiance dans ce qu'il lui conseillait que dans les règles; et, malgré les cris d'épouvante de tout un peuple de musiciens, il osa mettre en rapport la quatrième note de la gamme, la cinquième et la septième : par ce seul fait il créa les dissonances naturelles de l'harmonie, une tonalité nouvelle, le genre de musique qu'on appelle *chromatique*, et, conséquemment, *la modulation*. Que de choses produites par une seule agrégation harmonique! L'auteur de cette merveilleuse transformation de l'art est ce même Monteverde que j'ai signalé tout à l'heure comme inventeur de nouveautés remarquables dans l'instrumentation. Lui-même s'attribue l'invention du genre modulé, animé, expressif, dans la préface d'un de ses ouvrages. C'est qu'en effet, l'accent passionné n'existe et ne peut exister que dans la note sensible, et que celle-ci ne peut naître que de son rapport avec le quatrième et le cinquième degré de la gamme; c'est que toute note mise en rapport harmonique de quarte majeure avec une autre détermine la sensation d'un ton nouveau, sans qu'il soit nécessaire de faire entendre une tonique ni de faire un acte de cadence, et que par cette faculté de la quarte majeure de créer immédiatement une note sensible, la modulation, c'est-à-dire la succession nécessaire de tons différens, devient facile. Admirable coïncidence de deux idées fécon-

[1] C'est ainsi que la quinte mineure, dans l'accord de sixte majeure avec tierce mineure est employée par Palestrina dans le troisième répons des matines de Jeudi-Saint, mais sans la réunion du cinquième degré.

des! Le drame musical prend naissance; mais le drame vit d'émotions et la tonalité du plain-chant, grave, sévère et calme, ne saurait lui fournir d'accens passionnés, et l'harmonie de cette tonalité ne renferme pas les élémens de la transition : alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique du drame est créé d'un seul coup. Grandes et rapides furent les conséquences de cette belle découverte, car dans la première moitié du dix-septième siècle, l'expression dramatique de la musique était déjà parvenue à des effets d'une puissance fort remarquable[1].

Quel que soit mon désir de me hâter et de terminer le tableau des transformations de la musique, je suis forcé de m'arrêter ici pour redresser des erreurs qui se sont accréditées parmi quelques hommes de mérite. Plusieurs auteurs ont cru qu'antérieurement à Monteverde, le genre improprement appelé *chromatique* était connu et employé; dans ces derniers temps, M. de Winterfeld a cité des exemples de Luc Marenzio et du prince de Venouse, qui ont été, en effet, les prédécesseurs de Monteverde. Avant Marenzio et Gesualdo, Vicentino avait aussi prétendu retrouver un genre chromatique, qu'il croyait analogue à celui des Grecs. Mais qu'on examine l'exemple qu'il en a donné[2]; qu'on étudie les exemples de Marenzio, de Gesualdo, de tous ceux enfin qui ont cru faire de la musique chromatique antérieurement à Monteverde, on acquerra la conviction que le véritable système de musique modulée n'existe point dans tout cela; car les successions de tons n'y étant établies que sur des harmonies consonnantes, ces successions sont arbitraires, n'y ayant jamais entre elles de résolution nécessaire comme celle du rapport harmonique de la quatrième note avec la septième. Souvent même ces amalgames de tons non liés entre eux sont déplaisans par cela même qu'ils ne sont point logiques. Vicentino, Marenzio, Gesualdo, et plusieurs autres, ont été tourmentés par le désir de produire une nouveauté dont ils n'ont pas trouvé le principe. Un seul homme avait été, avant Monteverde, sur la voie de cette découverte; cet artiste est Adam Gumpelzhaimer; personne n'a parlé de lui.

[1] Si le drame musical *il santo Alessio*, d'Étienne Landi (Rome, Masotti, 1634, in-fol.), n'était pas d'une excessive rareté, j'y renverrais pour prouver cette assertion. Je citerais aussi les *Madrigali guerrieri e amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che serviranno per brevi episodii fra i canti senza gesto*, de Cl. Monteverde (lib. 8, Venise, Vicenti, 1638, 4°).

[2] Dans son *Antica musica ridotta alla moderna pratica.*

Monteverde, qui avait fort bien aperçu les résultats de son heureuse témérité, sous le rapport de l'expression dramatique, n'en vit pas les conséquences à l'égard de la tonalité. Attaqué avec violence par quelques zélés défenseurs de l'ancienne doctrine, particulièrement par Artusi, il ne comprit pas plus que ses adversaires qu'il venait d'anéantir l'existence des tons du chant ecclésiastique dans la musique mondaine. On peut se convaincre par la lecture de quelques-unes des préfaces de ses ouvrages, qu'il n'avait pas porté ses vues sur cet important objet. Il n'est pas moins certain, cependant, qu'après que l'harmonie des dissonances naturelles de septième, de neuvième, et celles qui en dérivent, se fut introduite dans la musique de chambre et de théâtre, il n'y eut plus de premier, de second, de troisième ton, d'authentique ni de plagal dans la musique ; il y eut un mode majeur et un mineur ; en un mot, la tonalité ancienne disparut et la moderne fut créée.

Ici se présente un fait curieux qui me fournira l'occasion de dissiper une erreur devenue presque populaire.

Depuis plus de cent cinquante ans on parle de l'addition de la septième note de la gamme à l'hexacorde attribué à Gui d'Arezzo, comme si la gamme avait jamais pu être réduite à six notes dans l'usage de la musique; comme si la restitution de la septième avait pu se faire d'une manière arbitraire. On n'a pas compris que la méthode de l'hexacorde n'est qu'un système de solmisation et non un système de musique; on n'a pas vu davantage que l'addition d'une septième syllabe aux six premières n'était qu'une méthode plus rationnelle, et que les premiers efforts qui ont été faits pour l'introduire dans les écoles ont précédé la transformation radicale de la tonalité, mais qu'il n'ont pu donner naissance à cette tonalité. Au reste, cette invention a été attribuée à beaucoup de musiciens; sur cela comme sur d'autres points de l'histoire de la musique, bien des erreurs ont été répandues ; elles seront rectifiées dans ce qui suit.

Il paraît que ce fut un musicien belge qui, le premier imagina de faire disparaître de la musique les difficultés de la solmisation qui résultaient de la méthode des hexacordes; peut-être même y en eut-il deux qui essayèrent concurremment cette réforme, car les anciens auteurs nomment tantôt Hubert Waelrant, tantôt *Anselme de Flandre*. Ce qui paraît hors de doute, c'est que Waelrant proposa en 1547, de substituer à la gamme de six notes et aux noms de Gui d'Arezzo, sept autres syllabes qu'il écrivit : *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*. Cette nouvelle méthode, qu'on appela *bobisation*, ou *boce-*

disation, fut adoptée dans quelques écoles des Pays-Bas, et prit, à cause de cela, le nom de *solmisation belge*; elle n'eut point de succès dans les autres parties de l'Europe, et l'on continua de solfier par l'ancienne méthode en France, en Italie et en Allemagne.

Environ cinquante ans après Hubert Waelrant, un autre Belge, Henri de Putte[1], essaya une réforme du même genre en Italie, mais sans succès : Waelrant n'avait enseigné sa méthode que par la pratique ; de Putte publia son système dans un livre latin qui parut à Milan en 1599. Au reste, ni à cette époque, ni à aucune autre, les Italiens n'adoptèrent la solmisation par sept syllabes, et lors même que la tonalité eût changé, lorsque des modulations muliplièes augmentaient à l'infini les embarras de la méthode des hexacordes, c'était encore de celle-ci qu'ils faisaient usage. Il n'y a pas vingt ans qu'ils ont à ce sujet des idées plus raisonnables.

La bocédisation de Waelrant fut introduite en Allemagne au commencement du dix-septième siècle par Calwitz, qui, taisant le nom de l'inventeur, donna l'invention pour la sienne. Il ne réussit point à la mettre complétement en crédit, car si les Allemands comprirent la nécessité d'une gamme de sept sons, ils ne tardèrent point à désigner les degrés de cette gamme par des lettres au lieu de syllabes.

Après Calwitz vint Pierre d'Urena, moine espagnol, dont le système fut publié quarante ans plus tard par le fantasque évêque de Vigevano, Caramuel de Lobkowitz. Pierre d'Urena voulait aussi que ses compatriotes renonçassent à l'ancienne méthode pour adopter la solmisation par sept syllabes; il ne jouit point de son triomphe, car depuis long-temps il avait cessé de vivre quand ses idées fructifièrent. Il en fut à peu près de même en France de Jean Lemaire, qui ayant proposé d'appeler *za* la septième note affectée d'un bémol, et *si*, la même note à l'état de bécarre, eut bien de la peine à faire goûter son système par quelques musiciens. La réforme ne se fit pas d'un coup. Long-temps les deux méthodes cheminèrent côte à côte avec leurs adversaires et leurs défenseurs. Je ne nommerai point ici tous ceux qui voulurent prendre part à la réforme, et qui, de bonne foi, se crurent mieux inspirés en substituant des noms de notes à d'autres noms. Je ne parlerai pas plus des disputes littéraires qui éclatèrent à l'occasion de cette réforme :

[1] M. de Reiffenberg veut, d'après un autographe, qu'on écrive *De Put;* lui qui m'a reproché d'avoir négligé Paquot, sait sans doute que cet auteur a écrit *Van den Putte.*

toutes ces querelles, empreintes de la grossièreté de langage des temps, sont depuis lors tombées dans un juste oubli. Près de quarante ans après la publication du système de Lemaire, sa méthode n'était pas encore si bien établie, qu'on ne la distinguât de l'ancienne par le nom de *la gamme du si*. De nouvelles générations s'accommodèrent mieux de l'usage de cette gamme, et la solmisation par les hexacordes fut enfin reléguée dans le plain-chant.

Remarquez que la résistance et les disputes ne vinrent que de ce qu'on n'avait pas compris la réalité de la transformation de la tonalité après les inventions harmoniques de Monteverde. La solmisation par la méthode des hexacordes était sans doute vicieuse dans le plain-chant; dans la tonalité nouvelle elle était insoutenable. Personne ne s'avisa de cela.

Ce n'était point assez pour Monteverde d'avoir créé une tonalité, une harmonie, d'avoir découvert l'accent des passions, et d'y avoir joint le coloris de l'instrumentation; sa lumineuse pensée conçut aussi la nécessité d'un rhythme régulier. A peine indiqué par ses prédécesseurs, même dans la musique du drame, ce rhythme n'était encore qu'un besoin secondaire pour la plupart de ceux qui aimaient l'art : on ne le trouvait guère que dans la danse. Clément Jannequin était à peu près le seul qui eût trouvé le secret de lui donner de la cadence dans la musique des voix. Mais au temps où vivait cet artiste, le moment n'était pas venu pour que le mérite de cette nouveauté pût être apprécié. Ce ne fut pas sans résistance non plus que Monteverde parvint à faire triompher ses idées sur cette importante faculté de l'art. Cet homme était né pour les découvertes, mais chacune de ses conquêtes lui valut une guerre. Lui-même nous a conservé le souvenir des discussions qu'il dut soutenir contre les exécutans, lorsqu'en 1624 il fit entendre, à Venise, dans la maison de Jérôme Mozzenigo, l'épisode du combat de Tancrède et de Clorinde, emprunté au troisième chant de la *Jérusalem délivrée*. Il avait, dit-il, divisé les mesures en seize notes sur la même intonation; mais les instrumentistes ne voulaient pas articuler toutes ces rapides valeurs; ils les réduisaient à une seule percussion par chaque mesure. A la fin, pourtant, ils furent obligés de se conformer à la volonté du compositeur, et après avoir entendu l'effet de ce rhythme, ils avouèrent sa supériorité. Les autres musiciens ne tardèrent point à s'emparer de cette découverte; on en trouva de beaux exemples dans le drame de Landi, *Il S. Alessio*, et dans les premiers opéras de Cavalli. Aux rhythmes de Monteverde, ces musiciens ajoutèrent des rhythmes nouveaux.

Depuis lors les progrès de cette partie de la musique ont été sans doute plus lents que ceux des autres ; on peut même affirmer que c'est dans le rhythme que le génie des compositeurs a montré le moins de puissance ; pourtant on ne peut nier qu'un assez grand nombre de combinaisons ont été trouvées. Malheureusement elles se sont trop tôt formulées, et l'on sait que la formule est l'ennemie de l'imagination.

Après que la musique eut été dirigée vers son but réel dans le style ecclésiastique, par Jean de Palestrina, et surtout, après que la tendance dramatique lui eut été imprimée, les subtilités matérielles, les enigmes, les recherches de tout genre auxquelles s'étaient attachés les musiciens des quinzième et seizième siècles, tombèrent dans le discrédit. Le système absurde de notation qui avait donné la torture à tous ces musiciens, système où des multitudes d'exceptions rendaient souvent douteuses la valeur réelle des notes, fut la première chose qu'on abandonna dans la pratique. Quelques anciens maîtres en expliquèrent encore la théorie jusques vers le milieu du dix-septième siècle, mais on n'en trouve plus d'exemples dans les compositions qui furent publiées postérieurement à 1610. Les signes représentatifs des longues durées firent place à des valeurs moindres, parce que la musique acquit plus de légèreté ; les doubles croches, les triples même, passèrent de la musique instrumentale dans la vocale. L'art, ayant changé d'objet, avait besoin de signes analogues à sa nouvelle destination, et devait être débarrassé de ceux qui ne lui étaient plus utiles. De là vient qu'après le commencement du dix-septième siècle, tout l'échafaudage des modes et des prolations tomba de lui-même ; mais de nouvelles combinaisons de mesures furent imaginées, parce que le mouvement poétique du drame les rendaient quelquefois nécessaires. Ainsi l'on peut affirmer qu'en moins de vingt ans, toutes les parties de la musique eurent subi une complète transformation.

AGE MODERNE.

Continuation.

ORIGINE D'UNE CLASSIFICATION MÉTHODIQUE DES ACCORDS DE L'HARMONIE.

Les notions d'harmonie qui sont répandues dans les traités généraux de musique publiés avant le commencement du dix-septième siècle, ne laissent pas entrevoir qu'on eût remarqué l'analogie des faits qui entraient alors dans

la composition de l'harmonie. Tous les préceptes sur l'emploi de cette harmonie se réduisent à des remarques sur la nature des consonnances, sur les mouvemens de ces intervalles, et sur leurs retards ou ligatures. On ne trouve pas autre chose dans les écrits de Zarlino, le plus savant des auteurs sur cette matière ; ni même dans Zacconi, qui ne publia qu'en 1596 la première partie de sa Pratique de la musique. Ce silence des écrivains sur les groupes isolés de plus de trois sons, qui ont été désignés sous le nom d'*accords*, a fait naître plus d'une erreur. On a cru qu'un moine de l'Observance, nommé *Louis Viadana*, avait été le premier qui se fût livré à l'observation de ces groupes, et qu'il avait été l'inventeur d'une sorte de basse instrumentale, appelée *basse continue* pour la distinguer de la basse vocale, où se trouvaient parfois des interruptions et des silences, ainsi que de la manière d'indiquer au-dessus des notes de cette basse, par des signes de diverse nature, les accords qui devaient les accompagner. Cette basse et la méthode d'accompagnement à l'usage des organistes, ont, en effet, fourni le sujet d'une instruction spéciale dont Viadana est l'auteur, et qui fut publiée en 1603 ; mais ce n'est pas ici le lieu de traiter la question du droit de l'invention qui a été contesté à Viadana ; cette question sera examinée à l'article de ce musicien. Ce qui importe, c'est de faire remarquer qu'on a confondu en une seule trois choses distinctes, qui sont : la basse continue, les chiffres des accords appliqués à cette basse pour en indiquer l'espèce aux accompagnateurs, et enfin l'analyse des faits qui composent la science de l'harmonie, pour en tirer l'expression abrégée de ces chiffres et les règles de leur emploi.

Cette analyse semblerait avoir dû précéder l'invention de la basse continue et l'application des chiffres sur celle-ci ; cependant, il n'en est fait mention par aucun des auteurs qui ont écrit à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième. Viadana a réclamé pour lui l'invention de la basse continue, en 1603, et a dit qu'il avait imaginé cette nouveauté à Rome, cinq ou six ans auparavant ; personne n'a contesté ses droits, ce qui semble prouver qu'ils étaient fondés, malgré les assertions contraires produites en des temps postérieurs. Viadana fait voir que son invention lui a été suggérée par instinct plutôt que par analyse. Il cherchait les moyens d'écrire des morceaux de musique d'église qui pussent être chantés à une seule partie, à deux, trois ou quatre, à volonté, en conservant une harmonie pleine, lors même qu'il n'y avait qu'une seule partie de chant, et il ne trouva rien de mieux qu'une basse instrumentale et continue, destinée à être jouée par la main

gauche d'un organiste pendant que la main droite remplissait l'harmonie des autres parties. N'oublions pas toutefois que Viadana a pu puiser l'idée de cette basse dans l'accompagnement du récitatif des drames d'Emilio del Cavaliere et de Peri.

A l'égard des chiffres placés au-dessus des notes de la basse, et destinés à indiquer aux accompagnateurs les accords qu'ils devaient exécuter, en les débarrassant de l'obligation de lire toutes les parties, Viadana ne dit point qu'il en ait été l'inventeur; il n'en parle même pas du tout dans l'ouvrage publié en 1603, et ce n'est que dans une autre production qui ne parut qu'en 1609 qu'il en fait mention; mais plusieurs années auparavant, d'autres auteurs avaient indiqué l'usage de ces chiffres. De ce nombre sont Alexandre Guidotti, qui a donné des règles sur la signification de ces signes, dans l'avertissement de l'espèce d'oratorio d'Emilio del Cavaliere *La Rappresentazione di anima e di corpo*, dont il fut l'éditeur en 1600, et Jules Caccini, qui a chiffré la basse d'accompagnement de son *Euridice* et de ses madrigaux publiés en 1601.

Certes, ni l'idée de la basse continue, ni le petit nombre de chiffres et de signes qu'on plaçait sur quelques-unes de ses notes, ni même les dix ou douze règles concernant l'accompagnement de la basse sur le clavier, ne constituent un véritable système d'harmonie, mais on ne peut nier que ce soit l'origine des théories qu'on a imaginées par la suite. Les musiciens italiens, dont les méthodes d'enseignement ont été de tout temps plus pratiques que rationnelles, ajoutèrent peu de chose aux premières indications de Guidotti, de Viadana et d'Agazzari, et pendant plus d'un siècle ils n'ont guère eu sur ce sujet que des traditions. Il n'en fut pas de même en Allemagne et en France; là, des multitudes d'ouvrages élémentaires sur l'accompagnement et sur l'harmonie ont été écrits pendant le dix-septième siècle. On verra plus loin que ce fut un Français qui le premier résuma toute l'harmonie en un système régulier.

AGE MODERNE. — *Continuation.*

STYLES RELIGIEUX, DRAMATIQUE ET DE CONCERT, DANS LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. — ÉCOLES DE CHANT. — ÉCOLES D'INSTRUMENS.

Après l'activité d'invention qui avait régné en Italie vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, il était vraisemblable

que l'art resterait quelque temps stationnaire. Venise était alors la ville des nouveautés ; le reste de l'Italie, Rome surtout, conservait avec plus de soin les anciennes traditions classiques. Bien que les compositions des Nanini, de Benevoli, et de quelques autres maîtres de l'école romaine n'aient pas la majesté simple et solennelle des ouvrages de Palestrina, on y reconnait pourtant le type du style ancien, et l'on voit que la manière neuve et piquante de Monteverde et de Jean Gabrieli n'avait point trouvé de faveur parmi les compositeurs romains. Ceux-ci repoussaient avec persévérance l'introduction de l'expression dramatique dans la musique d'église ; la seule innovation qu'ils adoptaient était la multiplicité des chœurs, qui étaient uniformément composés chacun de quatre parties. J'ai déjà dit que Benevoli parvint en ce genre à un degré d'habileté fort remarquable ; mais en même temps j'ai signalé les défauts inséparables des compositions de cette espèce. François Suriano, les deux Anerio, Antonelli, Abbatini, Cifra, Roger Giovanelli, François Foggia et Grégoire Allegri, furent les principaux compositeurs qui soutinrent la gloire de l'école romaine pendant la première moitié du dix-septième siècle. Hommes de science plutôt que de génie, la plupart d'entre eux se distinguèrent plus par la pureté de leur style que par la nouveauté des idées ; cependant Allegri et Foggia me semblent se distinguer des autres par les qualités d'une expression religieuse plus pénétrante, bien qu'ils aient su se défendre des défauts de l'application du style dramatique à la musique d'église. C'est à dater de leur époque que les formes de l'imitation et du canon commencèrent à devenir plus rares et qu'on cessa de leur sacrifier le sens des paroles ; car c'est surtout dans l'analogie du caractère de ces textes sacrés et de la musique que consista le talent des maîtres de l'école romaine dans la première moitié du dix-septième siècle. Il est bon de remarquer toutefois que c'est dans ce même temps que l'imitation périodique connue sous le nom de *fugue* commença à se formuler telle qu'elle existe maintenant, sauf quelques modifications qui y furent introduites plus tard.

Les écoles de Naples et de Bologne ne se signalèrent jusqu'en 1650 par aucun compositeur remarquable. A Venise, outre les deux Gabrieli et Monteverde, on trouvait, au commencement du dix-septième siècle, Jean Croce, surnommé *Chiozzetto,* homme de génie à qui l'on doit des formes nouvelles, particulièrement dans le style bouffe dont il fut en quelque sorte le créateur, et qui fut ensuite appliqué avec tant de succès à la scène par ses successeurs. Parmi le nombre immense de compositions qu'on doit au génie de Croce, on

remarque particulièrement l'œuvre qu'il publia dans sa jeunesse sous le titre de *la Triacoa musicale* : tout est original dans ce recueil, dont les paroles sont en dialecte vénitien. Un *écho* à six voix, disposé de la manière la plus ingénieuse, une *mascarade* à quatre, le combat de chant du rossignol et du coucou, avec la sentence du perroquet, facétie à cinq voix où règne une grande verve comique, la canzonette des *Bambini*, non moins remarquable, la chanson des paysans, à six voix, un morceau fort plaisant intitulé *le Jeu de l'Oie*, à six voix, enfin *le Chant de l'Esclave*, composition de grand mérite, telles sont les pièces qui composent cette œuvre brillante d'invention et de verve comique.

Croce fut aussi un des premiers compositeurs qui firent des *cantates*, espèce de petit drame ou plutôt de scène à une seule voix. Ce genre de pièce était une conséquence naturelle du système dramatique mis en vogue depuis quelques années; mais ce ne fut point alors que ce genre de composition acquit la perfection dont il était susceptible. Deux maîtres venus plus tard, Carissimi et surtout Alexandre Scarlatti, surent lui donner un intérêt qui n'avait pas été le résultat des travaux de leurs prédécesseurs.

En général, on peut dire qu'après les Gabrieli, Peri, Caccini et Monteverde, les innovations portèrent plutôt sur la forme des pièces que sur quelque point radical de l'art. C'est que les transformations de cette dernière espèce doivent être fort rares; car lorsqu'il s'en fait quelqu'une, elle ouvre un nouveau champ qu'il faut cultiver pendant long-temps pour en tirer tout ce qu'il peut produire, et ce n'est que lorsque la nécessité s'en fait sentir que de nouvelles transformations se manifestent. Ne nous étonnons donc point si François Caletto, connu sous le nom de *Cavalli*, Cesti, Sacrati, Ferrari, Rovetta, Marazzoli, et d'autres compositeurs italiens qui écrivirent jusqu'en 1675, ne perfectionnèrent que les formes du récitatif, de l'air et des chœurs, sans rien introduire de nouveau dans l'harmonie, et si même ils ne profitèrent pas de tout ce qui leur avait été indiqué à l'égard de cette harmonie par le génie de Monteverde.

Au quatorzième siècle, au quinzième, au seizième, alors que l'art consistait plutôt en combinaisons de sons qu'en une véritable composition, et après que quelques grands artistes lui eurent imprimé une direction plus convenable, les formules avaient toujours succédé aux inventions, et les musiciens s'étaient imités réciproquement. Il en fut de même au dix-septième, surtout à l'égard de la musique dramatique. L'air, de quelque caractère que ce fût,

le chœur, le récitatif même, furent taillés sur le même patron, surtout depuis 1636 jusqu'en 1675. L'idée principale était presque toujours ramenée de la même manière, et trop souvent elle était en mesure ternaire. A l'instrumentation variée et pittoresque de Monteverde avait succédé une instrumentation uniforme de violes et de violons dont les accompagnemens se reproduisaient souvent dans le même genre. Le plus souvent cette instrumentation ne se faisait entendre que dans les ritournelles; la mélodie n'était accompagnée que par le clavecin. Monteverde lui-même, entraîné par l'exemple, sembla avoir perdu ses heureuses inspirations en approchant de l'âge mûr, car il renonça à ses premières idées dans son opéra *Il ritorno d'Ulisse in patria*, qui fut représenté en 1641, à Venise, et dans celui de *l'Incoronazione di Poppea*, joué l'année suivante. Ces deux ouvrages sont bien inférieurs aux premiers du même auteur, sous le rapport de l'invention.

Étienne Landi, auteur du drame *Il santo Alessio*, peut être considéré comme le compositeur qui sut le mieux se défendre de la formulation des idées dans la période de 1630 à 1660. Toutes les parties de son ouvrage sont originales, inspirées et pensées avec profondeur.

Plus j'avance dans ce résumé de l'histoire de la musique, et plus j'éprouve la nécessité d'abréger, parce que l'histoire de l'art dans les temps modernes devient celle des travaux des grands artistes; or celle-ci se trouve à sa place dans les articles de la Biographie. La fin de cette introduction historique ne renfermera donc que des noms avec une indication sommaire des modifications de l'art opérées par ceux qui les portaient. D'après ces considérations, je me bornerai à dire que Carissimi, musicien de l'école de Venise qui vécut long-temps à Rome, perfectionna les formes de la cantate, celles de l'oratorio, fit un plus fréquent usage de l'instrumentation dans la musique d'église qu'aucun des maîtres qui l'avaient précédé, et donna à la mélodie un caractère particulier qu'on peut considérer comme le type de celui de Lulli, fondateur de l'opéra français.

Alexandre Scarlatti, Napolitain, élève de Carissimi, porta plus haut que son maître les qualités du style moderne qui distinguent les productions de celui-ci. Doué d'un génie éminemment dramatique, d'un sentiment profond d'harmonie expressive et d'un goût très pur de mélodie, Scarlatti imprima un mouvement de progrès au drame musical et à la musique de concert par la beauté de ses airs et de ses cantates. Jusqu'à lui, tous les airs d'opéras furent coupés d'une manière uniforme, soit dans la conduite de la modulation,

soit dans la disposition des phrases et dans le retour des idées. Scarlatti, au contraire, varia le caractère de ces morceaux, le mouvement, le rhythme, le système d'instrumentation et l'harmonie. Il fut le chef de l'école de Naples qui ne date que de lui, et qui, par les soins de Durante son élève, a produit une longue et brillante succession de musiciens de premier ordre. Scarlatti était déjà célèbre en 1680; il vivait encore en 1725.

Le style de la musique instrumentale avait commencé à prendre un caractère particulier dans la seconde moitié du seizième siècle. Le talent des grands organistes tels que Claude Merulo, les Gabrieli, Guammi de Lucques, Bariola de Milan, Jacques Paix d'Augsbourg, Bernard Schmidt, et autres, n'avait pas exercé une médiocre influence sur l'importance que ce genre de musique acquit vers 1610. Frescobaldi, digne successeur de ces artistes célèbres, porta plus loin qu'eux les difficultés de mécanisme dans l'art de jouer de l'orgue. Sa manière de traiter la mélodie fut aussi plus douce, plus gracieuse, son harmonie plus piquante de modulations inattendues. Quant à la forme des pièces, il paraît avoir plutôt perfectionné qu'inventé. Les toccates, les *ricercari*, les variations d'un thème donné, étaient des choses connues avant lui; mais il les traita avec un goût plus fin, plus délicat qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. Beaucoup d'ouvrages de Frescobaldi ont été écrits spécialement pour le clavecin, et l'on voit que dès lors le style de la musique destinée à cet instrument commença à se distinguer de celui de la musique d'orgue qui devint plus simple. Cette différence est surtout sensible dans les hymnes et les magnificat écrits pour l'orgue par Frescobaldi, sur le chant de l'église. Parmi les grands organistes qui ont été formés par cet artiste, on remarque particulièrement Froberger, dont la musique, chargée de difficultés d'exécution, rappelle la manière de son maître.

Dans le même temps où Frescobaldi brillait à Rome, Samuel Scheidt, non moins grand organiste, se faisait admirer à Hambourg. Ses compositions pour l'orgue sont du style le plus élevé. Moins ornées que celles de l'artiste italien, moins séduisantes par la mélodie, elles ont plus de gravité et je ne sais quoi d'âpre et de sévère qui convient à l'église et à la nature de l'instrument auquel elles sont destinées. La plus grande partie de ces compositions consiste en variations ou caprices sur des mélodies de cantiques allemands. Aux deux artistes que je viens de nommer, il faut ajouter le grand organiste hollandais Schwelling, élève de Jean Gabrieli. Ce qui reste de ses compositions instrumentales prouve qu'il était homme de génie autant qu'habile

instrumentiste. Il a formé quelques élèves parmi lesquels on remarque Henri Scheidmann.

Scheidt, Frescobaldi et Schwelling furent, comme on vient de le dire, les chefs de la première époque de l'école de l'orgue et du clavecin, au dix-septième siècle. La seconde époque ne fut pas moins brillante, car elle eut Froberger, Jean Gaspard de Kerl et Scheidmann, en Allemagne; le premier des Couperin et Chambonnière, en France, grands artistes dont le mérite n'est pas assez connu; enfin, Pasquini en Italie. Tous furent non seulement des exécutans d'une habileté prodigieuse, mais des compositeurs doués de génie et d'une science profonde. Telles sont les difficultés qui abondent dans leurs ouvrages, que, malgré l'opinion générale sur les progrès du mécanisme dans les derniers temps, il n'existe aujourd'hui qu'un petit nombre d'artistes assez habiles pour les exécuter. L'époque où brillèrent ces vieux organistes et clavecinistes s'étend depuis 1640 jusqu'en 1675.

A la troisième et dernière époque de la musique des instrumens à clavier, dans le dix-septième siècle, appartiennent les Allemands Reinke, Buxtehude, Zacchau, Pachelbel, Jean Christophe Bach, et les Italiens Pollarolo et Antoine Lotti, grands musiciens, qui ne furent égalés, dans le genre de musique instrumentale qu'ils avaient créé, que par leurs successeurs Vinacesi et Casini; ce dernier était élève de Bernard Pasquini. Dans ce style, ramené à la plus grande simplicité et dont les ornemens sont bannis, il y a moins de modulations incidentes, moins d'effets piquans d'harmonie que dans la musique des clavecinistes ou organistes de l'Allemagne; mais il y règne plus de clarté et un sentiment de mélodie plus prononcé. Déjà, dès la seconde moitié du dix-septième siècle, la séparation des deux écoles italienne et allemande s'était fait sentir par la différence du génie mélodique, et par le penchant de la dernière à multiplier les transitions.

La musique destinée aux diverses espèces de violes était peu différente de celle qu'on écrivait pour les voix dans le seizième siècle; j'ai déjà dit que la plupart des madrigaux, des chansons à plusieurs voix et des autres pièces publiées alors, étaient données comme propres à être jouées sur les instrumens ou à être chantées. Il y eut cependant, vers 1550, un certain nombre de recueils de pièces pour les violes. On peut citer ceux de Gervais, musicien français qui ne manquait pas de talent pour ce genre de musique, de Vermont, de Parenti, et de *Philibert Jambe de fer*. En 1570, Thomas à Santa-Maria, moine espagnol, publia à Valladolid un traité de la manière de com-

poser des fantaisies et des concerts pour les instrumens, particulièrement pour les violes, à trois et à quatre parties; les règles qu'on y trouve pour ce genre de composition diffèrent peu, quant à la forme des pièces, de celles qui étaient suivies pour les morceaux de musique vocale.

L'habileté des artistes dans l'art de jouer des instrumens fit introduire, au commencement du dix-septième siècle, de plus grandes difficultés dans la musique instrumentale; mais on ne voit pas que l'on eût substitué l'usage des violons au dessus de violes dans les compositions en concert. Partout, c'est la viole à cinq cordes, la viole bâtarde, la basse de viole et la contre-basse de viole qu'on trouve indiquées. Cependant, il y avait déjà dès 1590 des artistes qui s'étaient distingués dans l'art de jouer du violon, car on cite à cette époque un Giovan-Battista surnommé *del violino*, à cause de son talent sur cet instrument. Au reste, il paraît que les Français se distinguèrent particulièrement comme violinistes dès le commencement du six-septième siècle. Mersenne, dans sa volumineuse *Harmonie universelle*, parle avec éloge du jeu élégant de Constantin, roi des violons, de l'enthousiasme véhément de Boccan, de la délicatesse et de l'expression de Lazarin et de Foucard. Tous ces artistes vivaient en 1630. Toutefois la France ne tarda point à perdre sa supériorité en ce genre. En 1650, le P. Castrovillari, Cordelier de Padoue, se faisait remarquer par son talent comme violiniste, et par la musique qu'il écrivait pour son instrument. L'art d'exécuter de grandes difficultés sur le violon devait avoir été poussé déjà fort loin dans le nord de l'Europe, vers 1670; car on voit, dans le lexique de musique de Jean Godefroi Walther, qu'un autre Walther (Jean Jacques), premier violiniste de la cour de Saxe, a publié en 1676 des *scherzi da violino solo* avec accompagnement de basse continue, et qu'il a donné en 1688 un ouvrage singulier, sous le titre de *Hortulus chelicum*, contenant des sonates et des sérénades pour être exécutées sur un violon seul à double, triple et quadruple cordes.

Jean Baptiste Bassani, élève de Castrovillari, compositeur dramatique et grand violiniste pour son temps, se distingua par le beau style de sa musique instrumentale. Parmi beaucoup d'autres compositions de divers genres, on a de lui des *Sonate da camera* pour des violons et basse, publiées en 1679, et 13 *Sonate a due violini e basse*, ouvrage excellent en son genre, et qui fixa le style de la musique des instrumens à archet. Bassani a d'ailleurs la gloire d'avoir été le maître de Corelli, grand artiste, talent immense qui, par l'élévation de ses idées et la perfection de son jeu, s'est placé à la tête

de l'école du violon, et a marqué le temps de ses plus rapides progrès.

Il y a lieu de croire que dès le seizième siècle l'art du chant était enseigné d'une manière systématique en Italie, et que dans les écoles qui existaient à Rome dès 1550, on ne se bornait pas à instruire les élèves dans l'art de lire et d'écrire la musique. Cependant il parait qu'Alexandre Guidotti, de Bologne, est le plus ancien auteur qui a publié une instruction sur l'exécution de divers ornemens du chant, dans son avertissement mis en tête de *la Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, publié en 1600. Peu de temps après, il y avait déjà des écoles de chant organisées à Rome, et cet art difficile y était étudié avec soin : l'une des meilleures et des plus célèbres fut établie par Virgile Mazzocchi, qui devint maître de la chapelle du Vatican en 1629, et qui mourut en 1646. Angeli Bontempi, qui avait été élevé dans cette école, nous a fait connaître, dans son histoire de la musique, quel était le mode d'enseignement qu'on y mettait en pratique; le passage est asses curieux pour qu'on en voie ici la traduction avec intérêt. Voici comment s'exprime Bontempi [1].

« Les écoles de Rome obligeaient les élèves à employer chaque jour une heure à chanter des choses difficiles, pour acquérir de l'expérience. Une autre heure à l'exercice du trille, une autre aux passages (rapides), une autre à l'étude des lettres, une autre aux vocalises et exercices du chant, sous la direction d'un maître et devant un miroir, afin d'acquérir l'assurance qu'on ne faisait aucun mouvement inconvenant, soit des muscles du visage, soit du front, des yeux ou de la bouche. Tout cela composait l'emploi de la matinée. L'après-midi une demi-heure était consacrée à l'étude de la théorie; on donnait une autre demi-heure au contre-point sur le plain-chant, une heure à recevoir et à mettre en pratique les règles de la composition sur la cartelle [2], une autre à l'étude des lettres, et le reste du jour à l'exercice du clavecin, à la composition de quelque psaume, motet ou canzonette, ou de toute autre espèce de pièce, selon ses propres idées. Tels étaient les exercices ordinaires les jours où les élèves ne sortaient pas de la maison. Quant aux exercices du dehors, ils consistaient à aller souvent chanter et écouter la réponse d'un écho situé hors de la porte Angelica, vers Monte Mario, pour que chacun pût juger de ses propres accens; à chanter dans presque toutes

[1] Historia musica, part. 1a, p. 170.

[2] Peau d'âne préparée pour écrire la musique.

les solennités musicales qui se faisaient dans les églises de Rome; à observer la manière et le style d'une multitnde de grands chanteurs qui vivaient sous le pontificat d'Urbain VIII, à s'y exercer et à en rendre raison au maître, qui ensuite, pour mieux imprimer les résultats de ces études dans l'esprit de ses élèves, y joignait les remarques et les avertissemens nécessaires. »

Il était impossible que des chanteurs élevés de cette manière ne devinssent pas de grands artistes, si la nature los avait doués de quelques dispositions : ou se donne aujourd'hui moins de peine pour arriver au but.

Si l'on en juge par la nature des cantilènes qui remplissent toutes les productions dramatiques de Caccini, de Peri, de Monteverde, de Cavalli et de tous les maîtres de la première et de la seconde école, la manière des grands chanteurs du dix-septième siècle devait être plus expressive qu'ornée. Cependant ce qu'on rapporte du talent prodigieux de Balthasar Ferri, de Pérouse, pronve que les ornemens étaient accueillis favorablement, on plutôt avec enthousiasme. Après Ferri, les chanteurs les plns renommés de l'Italie, dans le dix-septième siècle, ont été Pasqualini, J.-B. Bolli, Piccini, qui chanta dans les opéras italiens représentés à Paris par les ordres du cardinal Mazarin, Formenti, Riccardi, Scaccia et Origoni. Depuis la fin de ce siècle, l'art du chant a reçn de notables améliorations, et d'excellentes écoles ont été établies dans toutes les parties de l'Italie. Les plus célèbres furent fondées au commencement du dix-huitième siècle et dans la suite par François Pelli, à Modène, par Jean Paita, à Gênes, par Gasparini et Lotti, à Venise, par Fedi et Amadori, à Rome, par Brivio, à Milan, par François Redi, à Florence, et enfin par Pistocchi, à Bologne. Naples eut aussi d'excellentes écoles de chant, dont Alexandre Scarlatti, Dominique Gizzi, Feo et Porpora furent les chefs. De toutes ces écoles sortirent pendant près de cent cinquante ans d'admirables chanteurs parmi lesquels on cite comme des modèles de perfection Bernacchi, Caffarelli, Elisi, Giziello, Manzoli, Farinelli, Victoire Tesi, Fanstine Bordoui, Guadagni, Guarducci, Pacchiarotti, Marchesi, La Gabrielli, Mingotti, De Amicis, Aprile et Crescentini.

L'Italie, dont le climat est favorable au développement et à la conservation de l'organe vocal, a conservé pendant le long période dont je viens de parler, une supériorité incontestable dans l'art du chant, ou plutôt ce n'est qu'en Italie que cet art existait; non qu'il n'y eût de belles voix dans les autres pays de l'Europe; mais en Italie seulement il y avait des écoles, de la mé-

thode, une atmosphère de musique qui concouraient à la formation sans cesse renouvelée de chanteurs de premier ordre.

Tandis qu'une transformation complète s'était opérée dans la musique en Italie, l'art était tombé dans un état de décadence en France et dans les Pays-Bas. Trop d'agitations politiques et religieuses avaient bouleversé ces contrées dans la dernière partie du seizième siècle et au commencement du dix-septième pour que le sort des artistes n'eût pas été compromis, pour que l'art n'en souffrît pas. Sous le règne de Louis XIII, l'art d'écrire était déjà presque entièrement perdu dans la musique d'église; le style était de mauvais goût, et les Bournonville, ainsi que l'élève de l'un d'eux, Arthur Auxcousteaux, étaient à peu près les seuls qui eussent conservé quelques traditions de l'école de Palestrina. La musique de concert ne se composait presque entièrement que d'airs à une ou deux voix avec accompagnement de théorbe, de luth ou de clavecin. Parmi les compositeurs de ces airs, Boesset était le plus célèbre.

Quant à la musique dramatique, elle n'existait point en France au temps de Louis XIII, ni même sous la minorité de Louis XIV. Un essai qui aurait pu conduire à des progrès en ce genre, et même donner l'initiative aux Français dans la création du drame musical, s'il y avait eu parmi eux quelque homme de génie, cet essai, dis-je, fut sans résultat. Il consistait en une suite de tableaux entremêlés de récits, de danse et de musique, imaginée par Balthasar de Beaujoyeux, musicien piémontais au service de la reine Catherine de Médicis, dont l'exécution eut lieu sous le titre de *Ballet comique*, aux noces de Mlle de Vaudemont, sœur de la reine, et du duc de Joyeuse, favori du roi, en 1581. La musique de ce ballet avait été composée par deux musiciens de la musique du roi et de la reine, nommés Beaulieu et Salmon. Après ce ballet, bien d'autres furent composés pour la cour, et même pour les corporations de Paris; mais ce n'étaient guère que des mascarades avec des airs de danse de peu de valeur. Les choses restèrent en cet état jusqu'en 1647, où le cardinal Mazarin fit venir à Paris une troupe de chanteurs italiens qui joua sans succès un opéra d'*Orphée*. A l'occasion du mariage de Louis XIV, on essaya encore de ce genre de spectacle, et de nouveaux chanteurs italiens furent appelés en France pour y faire entendre l'*Ercole*, de Rovetta, et le *Xercès*, de Cavalli; mais ils ne réussirent pas beaucoup mieux que leurs prédécesseurs. Ce nouvel essai ne fut pourtant pas sans résultat, car il fit naître dans la tête d'un musicien nommé Cambert, et surtout dans celle de Lulli, l'idée de l'opéra fran-

çais. Lulli, amené fort jeune de Florence à Paris, n'avait point eu le temps d'apprendre dans sa patrie ce que c'était que la musique dramatique; son talent s'était d'abord développé en France dans des motets, des symphonies, des divertissemens de comédie et des airs de ballet. Ce fut lui qui écrivit les airs de danse du *Xercès* de Cavalli, et ce fut sur le modèle du récitatif des airs et des chœurs de celui-ci, ainsi que sur les cantates de Carissimi, qu'il forma son style : car les opéras de Lulli, considérés long-temps comme le type de la musique française, n'étaient que de la musique italienne de l'ancien style. La cour de Louis XV les admirait encore, alors que le génie de Scarlatti, et plus tard celui de Leo, de Pergolèse et de plusieurs autres grands artistes de l'Italie eurent imprimé au drame musical plus de mouvement, plus d'expression, de force et de vérité. Paris eut donc un opéra national définitivement constitué par Lulli en 1672, c'est-à-dire plus de quatre-vingts ans après que l'Italie eut joui pour la première fois de ce spectacle.

Ainsi que je l'ai dit, la musique d'église avait perdu en France la majesté de son style; elle ne pouvait plus exercer d'influence sur les progrès de l'art; l'établissement de l'Opéra fut donc un événement heureux en ce qu'il ranima le goût de la musique. On lui dut la formation de musiciens d'orchestre et de chanteurs qui n'existaient pas auparavant chez les Français. Ce n'est pas qu'il n'y eût à Paris quelques artistes distingués; le vieux Couperin, Hardelle, Richard, La Barre, et surtout Chambonnière, étaient d'habiles clavecinistes; les deux Gauthier, Hémon, Blancrochet, les Du But et Galot pouvaient lutter de talent avec les meilleurs joueurs de luth de l'Europe; Le Moine, Pinel, De Visé et Hurel brillaient sur le théorbe, instrument difficile qui, malgré sa faible sonorité, était encore employé dans les orchestres pour l'accompagnement; Francisque Corbetta et Valroy étaient renommés comme guitaristes, et la viole avait Hotteman, Sainte-Colombe, Desmarets et Du Buisson. Mais de tous ces talens ne résultait pas la possibilité de former un bon orchestre; car la plupart des joueurs de violon, de viole et de basse qui composaient même ce qu'on appelait *les bandes du roi*, étaient si ignorans qu'ils étaient incapables de lire la musique la plus facile. Quant à l'art du chant, on ne savait ce que c'était. Lambert, beau-père de Lulli et auteur de jolis airs, avait de la réputation comme *maître à chanter*, mais lui-même ne connaissait de cet art que quelques ornemens qui étaient alors de mode, et les gens du monde étaient les seuls qui obtinssent de ses leçons. Lulli fut donc obligé de former ses musiciens d'orchestre et ses

chanteurs; ce fut certainement un des plus grands services qu'il rendit à la musique française.

L'Allemagne, moins connue que l'Italie des nations européennes par ses productions d'art, n'exerça pendant le dix-septième siècle qu'une médiocre influence sur les progrès généraux de la musique; pourtant, elle renfermait de grands musiciens dans plus d'un genre. Aux organistes remarquables qu'elle a produits à cette époque, et dont j'ai cité les noms, il faut ajouter ceux de Buttstedt, de Georges Muffat et de Henri Kuhnau. Walther n'était pas le seul compositeur pour le violon qui eût vu le jour dans la Germanie; avant lui, Jean Schop de Hambourg avait publié, dès 1640 et 1644, un recueil de pavanes, de gaillardes, d'allemandes, et trente concerts pour cet instrument; Dietrich Becker, de la même ville, avait donné, en 1668, des sonates pour violon, basse de viole et basse continue. Nicolas Hasse, de Rostoch; Biber, de Salzbourg, le plus habile de tous ces virtuoses; le Silésien Finger et Schwelffelbut, d'Augsbourg, firent aussi paraître antérieurement à 1690 un assez grand nombre d'œuvres de sonates et de solos pour le violon; enfin, et ceci n'est pas moins digne d'attention, les premiers quatuors pour deux violons, viole et basse furent publiés à Brême, en 1662, par un amateur nommé Conrad Steucken [1].

Henri Schütz, homme doué d'un génie original et d'un savoir profond, avait fait connaître à ses compatriotes, dès la première partie du dix-septième siècle, des nouveautés d'un caractère dramatique. Ces innovations semblaient devoir conduire rapidement les Allemands à la connaissance de l'opéra, mais il en fut à cet égard de l'Allemagne comme de la France : car ce fut par l'opéra italien qu'ils s'instruisirent à appliquer la musique au drame; et dans le temps même où Lulli faisait entendre à la cour de Louis XIV les premiers opéras composés sur des paroles françaises, Theiles donnait à Hambourg (en 1678) une sorte de drame musical fort imparfait sous le titre d'*Adam et Ève*, en allemand, puis *Orontes*, dans la même année. Ce musicien fut imité ensuite par plusieurs autres compositeurs, parmi lesquels on remarque Strunck, Franck, Fœrtsch, et Cousser. Mais tous ces hommes obscurs

[1] On ne peut considérer comme de véritables quatuors les *Riccercari à quattro* publiés par André Gabrieli, en 1589 à Venise; ces pièces sont du style des fantaisies de cette époque. D'ailleurs ce n'est pas le violon qui en joue la partie supérieure, mais la viole à cinq cordes.

furent bientôt effacés par l'immortel Reinhard Keiser, artiste sublime, qui, ayant vécu dans la solitude, et n'ayant, dit-on, jamais entendu de musique dramatique, trouva par une inspiration spontanée les accents pathétiques qu'il répandit en abondance dans son opéra de *Basilius*, représenté à Hambourg en 1694. Cent seize autres opéras furent écrits par cet homme de génie dans l'espace de quarante ans, et dans tous il fit paraître la richesse de son imagination. Le génie de Keiser a inspiré celui de Handel, autre grand artiste dont il sera bientôt parlé.

Dans le cours du dix-septième siècle, l'Angleterre eut quelques musiciens distingués dont la réputation aurait pu devenir européenne s'ils eussent appliqué leurs compositions à une langue plus connue des peuples du continent. Bird, Tallis et Morley, qui avaient été de grands artistes sous le règne d'Élisabeth, eurent pour successeurs le Dr. Bull, Batson, Amner, Ward, Pilkington et quelques autres qui ont laissé des madriganx de leur composition sur des paroles anglaises. Ces morceaux ne se distinguent point par les qualités de l'invention; mais on y trouve une harmonie assez pure et même quelquefois de l'élégance dans le mouvement des voix. Thomas Tomkins, élève de Bird, fut plutôt un contrapuntiste qu'un compositeur. Elway Bevin, homme de plus de génie, n'eut pas autant de savoir. Parmi les plus habiles musiciens qui vécurent en Angleterre jusque vers 1650, on remarque encore Orlando Gibbons, Ravenscroft, William Child, bon organiste, dont l'existence fut longue et laborieuse, John Barnard, Richard Deering, également distingué comme organiste et comme compositeur, et Batten. Les genres de musique que cultivèrent ces musiciens furent les antiennes pour l'église, les canons, les *glees* et les *catches*, airs à plusieurs voix dont le style appartenait à l'école anglaise.

Des espèces de ballets, semblables à ceux qu'on exécutait à la cour de France, furent aussi en vogue à Londres dans le dix-septième siècle. Tel était le goût des Anglais pour ce genre de spectacle, qu'il y eut plus de vingt théâtres dans la capitale de l'Angleterre, sous le règne de Jacques Ier, où l'on en représentait. Il ne reste rien qui mérite d'être conservé parmi toute la musique de ces *masques* (c'était le nom qu'on donnait aux pièces de ce genre). Les musiciens anglais n'ont jamais eu le génie de la composition dramatique.

Le protectorat de Cromwell fut peu favorable aux arts; la musique, particulièrement, ne put faire beaucoup de progrès à cette époque triste et

sévère. Le style instrumental parait avoir été cultivé alors avec plus de succès que les autres genres de composition; car ce fut à cette époque que parurent les fantaisies pour divers instrumens, de Jenkins, les leçons pour la Virginale, de Bull, Gibbons et Rogers, et le recueil de trios pour violons et violes de Mathieu Lock; c'est aussi au même temps qu'appartient la publication du curieux traité de la viole de Christophe Simpson, intitulé *The division violist.*

Pendant la seconde moitié du dix-septième siècle et sous le règne de Charles II, on trouve parmi les compositeurs les plus distingués de l'Angleterre Henri Cook, Pelham Humphrey, John Blow, Michel Wife, Tudway, Turner, et Bannister. Dans la musique d'église, ces musiciens eurent un style propre qui jusqu'ici s'est conservé à peu près intact; mais leur musique de chambre, vocale ou instrumentale, a plus d'analogie avec le style de la musique française du temps de Lulli qu'avec celui de la musique italienne de la même époque. Un artiste d'un génie original se fit distinguer au milieu de tous ceux qui viennent d'être nommés; ce fut Henri Purcell. Il y a quelque chose de rude, de sauvage même dans la musique de ce compositeur: il semble qu'il n'ait jamais entendu d'autres productions que les siennes; mais dans celles-ci le caractère de la création se fait si bien sentir partout, qu'il fait excuser les défauts de la forme.

Les écrits de Zarlino sur la théorie et la pratique de la musique avaient dirigé les esprits vers la méthode progressive, dans l'exposé des principes de l'art. La découverte de la réduction de l'harmonie en accords isolés, et de la représentation de ces accords par des chiffres et des signes placés au-dessus de la basse, vint ensuite créer une branche nouvelle de la didactique musicale, et rendre nécessaire la réforme des traités généraux et particuliers de l'harmonie et de la composition. Dès 1628 Galeazzo Sabbatini publiait des règles pour l'emploi des accords sur chaque note de l'échelle diatonique dans l'accompagnement de la basse continue sur l'orgue. Il ne faut pas croire pourtant que ces préceptes fussent exactement les mêmes que ce qu'on a appelé depuis lors *la règle de l'octave;* car, nonobstant les heureuses innovations de Monteverde, on n'avait point encore compris le changement qui s'était opéré dans la tonalité; et, confondant la nature de l'échelle avec une ancienne et vicieuse méthode de solmisation, on s'obstinait à borner la gamme à six notes, en sorte que l'accord caractéristique de la note sensible n'apparait pas dans l'ouvrage de Sabbatini. Cruger, qui donna

en 1634 son *Synopsis musica*, fait voir dans ses idées une singulière confusion; car il croit aussi traiter, dans les huitième et neuvième chapitres de son ouvrage, de l'application de l'harmonie à la tonalité du plain-chant, tandis qu'en plusieurs endroits il présente des progressions modulées par une succession de notes sensibles et de toniques différentes. Cette erreur s'est propagée jusque dans la seconde partie du dix-septième siècle. La théorie ne put être débarrassée d'une telle anomalie qu'après que la solmisation par la gamme de sept notes eut été substituée à celle des hexacordes. Le traité de l'accompagnement de l'orgue et du clavecin, de Lambert, dont la première édition parut en 1680, me paraît être le premier livre de cette espèce où il fut parlé de la véritable gamme harmonique de la tonalité moderne. Jusque-là les compositeurs en faisaient usage, et les écrivains n'osaient l'enseigner.

J'ai dit que les écrits de Zarlino ont servi de modèles aux autres écrivains pour le classement méthodique des principes de la science. L'heureuse influence de cette méthode se fait remarquer, particulièrement en ce qui concerne l'art d'écrire appelé *contrepoint*, dans les ouvrages de Cerretto, Rodio, Zacconi (Première et seconde partie de sa *pratique de musique*), L. Penna, Bononcini, et surtout Berardi. Mais si l'art d'enseigner s'était perfectionné, le sentiment de l'harmonie pure s'était évidemment affaibli chez ces auteurs, car il y a loin des exemples qu'ils donnent aux beaux modèles fournis par l'ancienne école romaine. Le contrepoint double, né de la considération du renversement des intervalles de sons, et indiqué par Zarlino, avait ouvert une nouvelle source de richesses harmoniques qui, placée plus tard entre les mains d'artistes tels que J. S. Bach, Handel, Haydn, Mozart et Beethoven, a produit de grandes beautés d'un ordre réservé à ses combinaisons. On sait que le contrepoint double consiste dans la possibilité de faire passer réciproquement du grave à l'aigu et de l'aigu au grave les formes mélodiques qui composent entre elles une harmonie. Ce genre de combinaison occupa une place importante dans l'art au dix-septième siècle. Malheureusement on ne s'en tint pas là à cette époque, et dans le temps même où l'on venait de voir disparaître de l'art une partie des froides énigmes qui s'y étaient introduites dans le quinzième siècle, on se laissa entraîner à y faire entrer de ridicules conditions étrangères au but de la musique. Ainsi, une grande partie des ouvrages de Berardi et de quelques autres auteurs est employée à donner l'explication d'un contrepoint *alla zoppa* dont il fallait

que le rhythme fût toujours boiteux, d'un contrepoint *d'un sol passo*, qui n'admettait qu'une seule phrase d'accompagnement sans cesse répétée sur une mélodie donnée, d'un contrepoint où l'on s'interdisait certaines notes, certains accords, d'un autre qui n'admettait que des notes noires, ou des blanches, et de cent autres choses semblables qui indiquent peu de sens et de goût chez ceux qui les avaient imaginées. Le dix-huitième siècle fit justice de ces folies, et l'art fut rendu à sa véritable destination.

Ce fut dans le dix-septième que des espèces d'encyclopédies musicales par ordre de matières devinrent à la mode. Il était dans la nature des idées de ce temps de vouloir l'universalité des connaissances en toutes choses. Le premier ouvrage de ce genre fut publié en langue espagnole, à Naples, dans l'année 1613, par Cerone, de Bergame, sous le titre de *El Melopeo*. L'idée d'un livre semblable préoccupa presque toute la vie du minime Mersenne, qui y revint plusieurs fois et qui publia plusieurs volumes sous le titre d'*Harmonie universelle*. Le polygraphe Kircher, Llorente, savant espagnol, et plusieurs autres écrivains ont publié de ces livres qui, malgré leurs défauts, sont utiles, à cause des renseignemens qu'ils fournissent sur l'état de l'art et de la science à l'époque où ils ont paru.

AGE MODERNE. — *Continuation.*

MODIFICATION DU STYLE DES DIVERS GENRES DE MUSIQUE AUX DIX-HUITIÈME ET DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. — FORMATION DES SYSTÈMES D'HARMONIE.

La musique dramatique, demeurée stationnaire depuis 1640 jusqu'en 1680, ne fut plus arrêtée dans sa marche progressive et transformatrice après que Scarlatti lui eut imprimé le caractère de vigueur passionnée qui lui manquait auparavant. Le génie de ce grand homme inspira celui de plusieurs autres compositeurs; parmi ceux qui se distinguèrent soit par la douceur et l'expression de la mélodie, soit par le perfectionnement de la forme des airs, du récitatif, des chœurs, ou de l'instrumentation, on remarque Ch. Fr. Pollarolo, M. A. Gasparini, Lotti, l'abbé Rossi, Caldara et les Bononcini. C'est entre les mains de ces artistes que les airs, originairement courts, uniformes et presque toujours modulés de la même manière, acquirent du développement et furent variés dans leur coupe et dans leur caractère. Les duos étaient encore rares alors, et l'effet des voix n'était pas contrasté parce que les belles

voix de basses, associées à l'art du chant, se rencontraient difficilement. De là vient que les partitions de tous les auteurs que je viens de citer renferment un très grand nombre d'airs de soprano, et peu d'airs de tenor et de basse. Les rôles de femmes étaient souvent remplis par des castrats, et le héros de la pièce était presque toujours aussi donné à quelqu'un de ces chanteurs à voix de contralto. Le goût des Italiens était passionné pour les artistes de cette espèce. Dès le milieu du dix-septième siècle il y en avait de célèbres à la tête desquels s'étaient placés Campagnola et Loreto Vittori. Ceux qui brillèrent au premier rang jusqu'en 1725 furent Antoine Pasquilino, Angeluccio, et Guidobaldo. Parmi les tenors, Antoine Brandi, Balanini, Cortona, Pistocchi et Balthasar Ferri, dont il a déjà été parlé, furent considérés comme les meilleurs.

Vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième le drame religieux auquel on donne le nom d'*oratorio* acquit une grande importance. Les commencemens de ces *oratorios* remontent au temps de la représentation des mystères dans les églises. Des *laudi,* sorte d'hymnes à plusieurs voix sur des paroles en langue vulgaire, et des madrigaux chantés en chœur composaient toute la partie musicale de ces pièces pieuses; mais la véritable origine des oratorios en musique n'est pas antérieure à la fondation de la congrégation de l'oratoire, par St. Philippe de Neri, en 1540. Le premier ouvrage de ce genre qui fut entièrement chanté et accompagné par les instrumens est celui d'Emilio del Cavaliere intitulé *Rappresentazione di anima e di corpo,* et publié à Rome en 1600. Capollini, Mazzocchi, Loreto Vittori (le célèbre chanteur), Cruciati, Marc Antoine Ziani, François Federici, Stradella, travaillèrent avec plus ou moins de succès au perfectionnement de ce genre de musique jusqu'au temps d'Alexandre Scarlatti. Ce grand maître imprima aux oratorios qu'il écrivit le cachet de cette puissante expression et de ce style élevé qui étaient les caractères distinctifs de son talent. Ses contemporains, Caldara et Bononcini n'ajoutèrent rien à ses hautes conceptions, mais le sublime de l'expression religieuse me paraît avoir été atteint par Leo, maître de l'école napolitaine, dans son oratorio de *Sant' Elena al Calvario.* Après Leo, tous les grands compositeurs des écoles de Naples et de Venise écrivirent des oratorios, en ajoutant des développemens de formes et d'instrumentations à ce qui avait été fait précédemment, mais aucun ne fut plus pathétique que ne l'avaient été Leo et Scarlatti. Aucun n'atteignit non plus à la magnificence, à la sublimité des chœurs de Handel, compositeur de l'école

allemande, qui a écrit un grand nombre d'oratorios encore admirés de nos jours; mais ils l'emportèrent souvent sur lui par le charme de la mélodie.

L'opéra bouffe est originaire de l'Italie. Il naquit de l'introduction de quelques morceaux de musique du genre madrigalesque dans des comédies ou dans des farces du seizième siècle. Ce furent des madrigaux et des canzonettes qu'Alphonse de la Viola écrivit en 1555 pour le *sacrifizio* de Beccari. C'étaient aussi des madrigaux qu'on trouvait dans la comédie des *Pazzi Amanti*, représentée à Venise en 1569, et dans plusieurs autres intermèdes qui furent exécutés dans cette ville jusqu'au commencement du dix-septième siècle. La plus ancienne pièce où la musique tint la première place, celle qu'on peut considérer comme la véritable origine de l'opéra bouffe est l'*Anfiparnasso* composé par Horace Vecchi; cette comédie lyrique fut représentée à Venise en 1597. Le véritable opéra bouffe se trouve dans *la Finta pazza*, de Sacrati, et dans *la Ninfa avara*, de Ferrari; ces deux pièces furent représentées à Venise en 1641. Vinrent ensuite *Amore vuol Gioventù*, de G. B. Mariani (1659), *Girella, dramma burlesco*, de Pistocchi (1672), et beaucoup d'autres ouvrages du même genre. La supériorité des compositeurs italiens dans l'opéra bouffe n'a jamais été contestée; les musiciens des autres nations n'ont été que leurs imitateurs. Les maîtres des écoles de Naples et de Venise se sont particulièrement distingués en ce genre. Pergolesi, vers 1730, Rinaldo de Capua, Ciampi, Latilla, Galuppi, et beaucoup d'autres s'y sont illustrés.

Au commencement du dix-septième siècle, l'école napolitaine prit un essor prodigieux, et se plaça à la tête de toutes les autres par le nombre et le mérite des compositeurs qui s'y formèrent et qui brillèrent dans le drame musical, et dans le style d'église concerté. Leo, dont il a déjà été parlé, François Durante et Porpora, illustres élèves d'Alexandre Scarlatti et de Gaetano Greco, Feo, Léonard do Vinci, devinrent les chefs de cette école, d'où sortirent successivement des hommes de premier ordre tels que Pergolesi, Caffaro, Jomelli, Piccinni, Sacchini, Trajetta, Majo, Paisiello, Cimarosa, et les chanteurs incomparables Gizziello, Farinelli, Caffarelli, Marchesi et Crescentini. Tous les genres de musique qui appartiennent au style expressif furent cultivés avec un égal succès par ces hommes de génie, dont le mérite principal consistait dans l'art d'ajouter de la force et de la passion à la poésie. Les effets qu'ils ont su tirer de simples changemens dans l'arrangement des paroles est vraiment admirable. En cela, comme en toutes les autres parties de l'art, c'est toujours par des moyens fort simples qu'ils ont

fait de profondes impressions sur leurs contemporains. Scarlatti avait enseigné par son exemple qu'il y a une grande force dramatique dans la substitution du sixième degré du mode mineur introduite aux accords dissonans naturels; lui-même en avait tiré d'admirables effets : ses successeurs développèrent cette heureuse création, qui prépara la découverte du véritable genre *enharmonique*, mieux désigné par le nom d'*omnitonique*. Le caractère expressif qui distingue toute la musique de cette école résulte du fréquent emploi des accords affectés de cette substitution. Le système de l'école de Naples depuis 1680 jusqu'en 1780 marque donc une époque radicale de l'histoire de l'art, comme celui de l'école de Venise en avait marqué une après les inventions harmoniques de Monteverde. Ajoutons que toutes les formes des pièces, les airs à plusieurs mouvemens, le rondeau, l'air avec chœur, la scène composée d'airs de divers caractères entremêlés de récitatifs obligés, les trios, quatuors, et les finales furent inventés par les maîtres qui viennent d'être nommés, et que c'est encore à quelques uns d'entre eux qu'on doit les accompagnemens permanens d'orchestre, substitués aux ritournelles suivies du simple accompagnement de la basse et du clavecin.

Le style d'église concerté porta atteinte au talent des organistes italiens vers le commencement du dix-huitième siècle, parce que l'usage des messes et des vêpres en musique avec orchestre devint presque général en Italie. Dès ce moment, la prééminence dans l'art de jouer de l'orgue devint le partage des Allemands; l'orgue étant resté le seul instrument admis dans les temples protestans, l'Allemagne du nord eut toujours des organistes d'un talent remarquable. C'est ainsi que dans l'histoire de l'art, ce qu'on croit n'être que l'effet du hasard fut toujours le résultat nécessaire de quelque cause inaperçue.

L'art de jouer du violon, et la composition de la musique pour cet instrument continua, pendant toute la durée du dix-huitième siècle, d'être dans une progression ascendante. Il y avait peu de villes en Italie, au commencement de ce siècle, où l'on ne trouvât quelque violiniste distingué. Le génie de Corelli avait animé celui de tous ces artistes; à Pise, c'était Constantin Clari, non moins remarquable comme compositeur que comme exécutant; à Florence, François Veracini; à Bologne, Jérome Laurenti; à Modène, Antoine Vitali; à Massa de Carrara, Cosme Perelli et François Ciampi; à Lucques, Lombardi; à Crémone, Visconti, dont les conseils furent, dit-on, fort utiles au célèbre luthier Stradivari pour la fabrication de ses instrumens; à Pistoie, Giacopino;

à Naples, Michel Mascitti, Joseph Mathieu Alberti, Thomas Albinoni, Charles Tessarini et Antoine Vivaldi, tous élèves de Corelli, furent à la fois des virtuoses et de grands compositeurs de musique instrumentale. Geminiani et Laurent Somis, imitateurs du style un peu modernisé de Vivaldi, furent aussi des artistes d'un mérite remarquable : le dernier eut pour élèves Giardini, dont le talent était plein de grâce et d'élégance, et le violiniste français Chabran.

Mais *l'homme-violon* de la première moitié du dix-huitième siècle, le modèle, *l'école* personnifiée, fut Joseph Tartini. Ses concertos, qui sont en grand nombre, offrent des modèles du plus grand caractère et répondent à l'idée générale qu'on a du talent de cet illustre artiste. Presque tous ses élèves furent des violinistes distingués : parmi eux on remarque Pasquale Bini, de Pesaro, plus connu sous le nom de *Pascalino*, Paul Alberghi, de Faenza, Pierre Nardini, de Florence; Pagin, de Paris; et Ferrari, de Cremone. Ce dernier passe pour l'inventeur des sons harmoniques et des traits en octave.

L'école piémontaise du violon, fondée par Somis, devint la première de l'Europe après la mort de Tartini, et lorsque Pugnani en fut devenu le chef. Ce grand artiste, aussi distingué comme compositeur que comme violiniste, a formé plusieurs élèves qui ont été tous effacés par Viotti, l'un d'eux. *Viotti!* Ce nom réveille chez tous ceux qui l'ont entendu l'idée de la perfection! Mais ce n'est ici le lieu de parler de ce sublime artiste et de son admirable talent.

Je ne dois pas terminer la liste des violinistes célèbres de l'Italie sans citer les noms de Locatelli, de Bergame, homme d'invention qui parait avoir été le modèle de Lolli, de Fiorillo, et enfin de Paganini, qui, par la nature singulière de son talent, et ses facultés prodigieuses, s'est placé de nos jours dans une position tout-à-fait différente de celle où s'étaient mis ses illustres prédécesseurs.

Comme l'Allemagne, l'Italie a produit une excellente école de clavecinistes; mais l'objet des deux écoles fut différent. En Allemagne, le sentiment d'une harmonie transitionnelle et riche de modulations dominait dans toute la musique des instrumens à clavier; J. S. Bach fut au dix-huitième siècle le type de cette école, où la régularité du doigté était sacrifiée aux exigences de la succession des accords en harmonie pleine. En Italie, la tendance mélodique et le brillant du jeu, d'accord avec le talent des chanteurs, avait

donné une antre direction à l'art de jouer du clavecin. Gasparini paraît avoir été parmi les Italieus le premier qui formula les principes du doigté de cet instrument et de l'art d'en tirer des sons. Il eut pour élève Dominique Scarlatti, fils d'Alexandre, dont la musique est encore aujourd'hui classée parmi les modèles des pièces de piano. Cordicelli, élève de celui-ci, eut moins de réputation que son maître; mais il conserva ses excellens principes et les transmit à Clémenti, qui est devenu, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, le chef et le modèle de la meilleure école du jeu brillant et chantant.

Jean Sébastien Bach, dont le nom vient d'être cité, fut une de ces merveilles qui n'apparaissent que de loin en loin dans le monde artistique : ce fut le *Palestrina* de l'Allemagne. Chacun de ses talens aurait fait la fortune d'un artiste : il eut tous ceux qu'un musicien peut envier, et les porta au plus haut degré d'élévation. Cependant il n'exerça de grande influence sur les progrès de l'art dans sa partie que comme organiste; car, bien qu'il ait traité presque tous les genres de musique avec une égale supériorité, il cacha ses travaux et n'écrivit que pour lui. C'est long-temps après sa mort que ses productions ont été connues. Comme organiste et claveciniste, il fut le plus remarquable, le plus grand qu'il y eût jamais eu dans son pays, la patrie des organistes habiles. Comme tel il est resté le chef de cette école allemande dont j'ai parlé tout à l'heure; ses élèves furent tous des artistes de haut mérite. Ils répandirent sa doctrine, enseignèrent d'après ses principes, et achevèrent de populariser après lui un style de composition et d'exécution qui s'est maintenu long-temps en grande estime, mais qui commence à se perdre. Les hardiesses d'harmonie, les rencontres heurtées de notes souvent étrangères l'une à l'autre et souvent appartenant à des tons qui n'ont point d'analogie, composent un des caractères distinctifs de ce style; mais ces duretés sont rachetées par de profondes pensées d'une mélodie originale, sauvage et mélancolique, et par un travail de combinaison qui démontre la plus grande force de conception. Ainsi que je l'ai dit, ce style a pour résultat de grandes irrégularités de doigté : il est en cela fort différent de celui de l'école de Clémenti.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, fils de l'illustre Jean Sébastien, et grand musicien lui-même, paraît avoir eu du penchant pour le style italien dont il a cherché l'alliance avec celui de l'école où il avait été élevé. C'est de cette alliance, qu'il a réalisée dans ses onvrages, qu'est née l'école mixte du piano, continuée par Haydn, Mozart, Schobert; école dont le caractère, modifié en

dernier lien par des emprunts faits à la méthode pnre de l'Italie, s'est résnmé ensuite dans le bean talent de Dussek et de ses élèves.

Le style dramatique de la mnsique allemande avait reçn du génie de Keiser et de Handel un caractère de force et d'originalité absolument étranger aux formes de la musique italienne; mais ce style vigoureux, riche de transitions, de piquante harmonie et d'expression passionnée, n'avait presque pas d'autre asile que les théâtres de Hambourg et de Wolfenbuttel; car bien qu'on jouât de temps en temps l'opéra allemand à Bayreuth, à Brunswick, à Dresde, à Leipsick, ce spectacle n'avait pas d'existence permanente dans ces villes. La plupart des princes et des rois de la Germanie avaient une mnsiqne, un théâtre; mais les opéras qu'on représentait à leur cour étaient en langue italienne, les compositeurs étaient italiens, les chanteurs italiens. Après Telemann et Matheson, successeurs de Keiser, il n'y eut pendant plus de trente ans aucun compositeur dramatique allemand qni méritât quelque attention, parce qu'il n'y avait pas de théâtre où il pût s'en former, ni qui parût leur offrir nne existence. Pendant toute la première moitié du dix-huitième siècle, il n'y eut à Vienne que des compositeurs italiens; c'étaient Ziani, Conti, Bononcini, Caldara, et d'autres. Le goût de la musique italienne était si général, que beaucoup d'opéras allemands, représeutés sur les théâtres de Hambonrg et de Wolfenbuttel, étaient traduits des onvrages de Caldara, de Conti, d'Orlandini, de Gasparini, ou bien c'étaient des pastiches formés de lambeaux de divers opéras italiens : tel était *Henrich der Vogler* (Henri l'Oiseleur), qui ent beancoup de vogue vers 1720.

Les compositeurs allemands qui voulaient écrire pour le théâtre, étaient obligés d'imiter le style italien s'ils voulaient obtenir quelque succès. Le vieux Fnx, maître de chapelle de l'empereur Charles VI, fut contraint de suivre le torrent. Hasse, musicien d'nn mérite remarquable, Gluck même, malgré l'originalité de son génie, sacrifièrent au goût de leur temps, et ce dernier ne rentra dans l'individualité de son talent que lorsqu'il écrivit ses derniers ouvrages. Mozart, dont les premières productions dramatiqnes datent de 1772, ne fut d'abord que l'imitateur du style de l'école napolitaine. Plus tard, ce grand homme franchit tout d'un coup l'espace immense qui séparait sa première manière de la mnsique selon son cœur et selon son génie. Il y a des siècles d'histoire de l'art entre les premiers opéras de cet admirable artiste et *le mariage de Figaro*, et *Don Juan*, et *la flûte enchantée*. Après avoir subi l'influence de l'Italie dans ses premières années, son action devint si puissante

sur ses contemporains et sur ses successeurs, qu'il finit par amener la complète transformation de la musique italienne, par l'influence que ses ouvrages exercèrent sur le génie de Rossini. Guidé par son instinct, il découvrit la puissance d'expression et d'effet inattendu qui réside dans la réunion des altérations ascendantes et descendantes des intervalles des accords, et par l'heureux emploi qu'il en fit, il créa le principe de la modulation illimitée, dans le genre *omnitonique*, porté depuis lors à un haut degré de développement par Beethoven, Weber et Rossini.

Mozart a donc été le restaurateur de l'opéra allemand, et c'est à lui seul que le style de cet opéra est redevable de son existence actuelle; d'habiles compositeurs tels que Chrétien Bach, Gasmau, Graun, Misliwecek, Ditters, n'avaient pu réussir à lui donner un caractère propre. Depuis l'apparition du *Mariage de Figaro* et de *Don Juan*, Naumann, Reichardt, Winter et Weigl, ont plus ou moins imité la manière du grand maître, mais le sort de leurs ouvrages est aujourd'hui celui des produits de l'imitation. Le dix-neuvième siècle a vu naître une modification très remarquable du style de l'opéra allemand dans *Fidelio*, de Beethoven, et plus encore dans *Freyschütz* et dans *Oberon* de Weber.

Le style de la musique instrumentale fut celui dont les formes et le génie firent les progrès les plus remarquables en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle. Ce fut alors que le trio, le quatuor, le quintetto prirent à peu près le caractère qu'on remarque dans les premières productions de Haydn. Kobrich, Agrel, Janitsch, Radecker, Camerloher et Abel commencèrent à donner de l'intérêt à ce genre de pièces. Krafft, Kurtzinger, Telemann, Schwindel, Misliwecek, Toesky, Wagenseil, Wanhal et Stamitz développèrent les proportions de la symphonie, qui d'abord bornée à quatre parties de violon, de viole et de basse, s'enrichit ensuite d'effets nouveaux par l'adjonction des instrumens à vent. Jean-Baptiste Sammartini, de Milan, n'avait pas peu contribué aux progrès du style de la symphonie avant que Haydn y eût imprimé le sceau de son génie; mais c'est à ce grand artiste qu'appartient la gloire d'avoir fait de ce genre de musique une des plus vastes conceptions de l'art. Mozart, venu plus tard, marcha d'abord sur les traces du maître dans le quatuor et dans la symphonie; mais son imagination passionnée, mélancolique, en modifia le caractère par des inspirations dramatiques. Beethoven, d'abord inspiré par la pensée de Mozart, perfectionna ensuite toutes les formes, et trouva des effets dont la grandeur et la puis-

tance excitent aujourd'hui le plus vif enthousiasme, et font le désespoir de ceux qui veulent essayer leurs forces dans le même genre de musique.

Depuis les succès de Lulli, le goût français s'était formulé : c'était celui de la déclamation théâtrale à l'Opéra, des chansons et des airs de danse dans toute autre espèce de musique. A l'opéra, il n'y avait que la musique de son fondateur qui résistait à l'effet du temps ; quelles que fussent les nouveautés qui voyaient le jour, le public n'avait d'enthousiasme que pour les ouvrages de Lulli. Campra, homme de quelque mérite, Colasse, Destouches et beaucoup d'autres s'étaient essayés sur la scène et y avaient fait paraître un assez grand nombre de productions ; mais telles étaient les préventions en faveur du style mis en vogue par leur prédécesseur, qu'il n'y avait eu pour eux d'autre moyen de se faire écouter qu'en l'imitant.

La *cantatille*, sorte de diminutif de la cantate italienne, était devenue la pièce à la mode pour la musique de chambre. Ces cantatilles et les cantates de Batistin, de Bernier, de Clairembault, de Grandval, de Mouret, de Bourgeois, de Colin de Blamont et de Bouvard, étaient dans le style de l'opéra, c'est-à-dire dans le style déclamé, entremêlé de petits airs. Dans la musique d'église, Lalande était le modèle de tous les compositeurs ; modèle qui ne méritait pas les éloges qu'on lui accordait ; car, bien qu'il y ait quelques idées heureuses dans les motets de cet auteur, leur style est faible, l'harmonie assez incorrecte, et le caractère des chœurs, trop analogue aux chœurs de l'opéra.

Dans la musique instrumentale, la France eut quelques artistes qui se firent remarquer pendant le dix-huitième siècle, et comme virtuoses, et comme compositeurs. L'école française du violon eut alors pour chefs Leclerc, homme d'un mérite réel, Baptiste et Senaillé. François Couperin, surnommé *le grand*, succéda à d'Anglebert, claveciniste de Louis XIV, et le surpassa dans l'art d'exécuter la musique la plus difficile. Son style est empreint du caractère de la musique de son temps, et ses nombreuses pièces de clavecin ont de l'analogie avec les mélodies de Lulli ; mais elles sont en général écrites avec pureté, et leur mérite est en somme assez grand pour les faire ranger, même aujourd'hui, parmi les modèles du genre. Le Bègue, Boivin et plus tard Marchand, Calvière, Rameau et Daquin eurent de la réputation comme organistes et comme clavecinistes. De tous ces artistes, Rameau fut celui qui eut le plus d'imagination et de savoir. D'abord connu par ses pièces d'orgue et de clavecin, il sembla pendant quelque temps aban-

donner la pratique de son art pour la théorie, et il était déjà vieux quand il donna son premier opéra, dont le style, plus nerveux que celoi de Lulli, plus modulé, plus riche d'effets, commença la réforme du goût des Français dans la musique dramatique.

Quelqnes représentations d'opéras italiens donnés à Paris, en 1752, contribuèrent beaucoup à hâter cette réforme. La musique de Leo, de Pergolèse et de Rinaldo de Capna trouva en France des admirateurs enthousiastes et de chauds adversaires. Les dispntes avaient commencé entre les partisans de Lulli et ceux de Rameau; elles se renouvelèrent pour établir la prééminence de la mnsique ultramontaine ou celle de la mnsique française. La première parut être vaincue dans cette lutte, car les chanteurs de l'Italie furent obligés de retourner dans lenr patrie; mais ils laissaient après eux le souvenir des nouveautés qu'ils avaient fait entendre et le besoin de les entendre encore. L'opéra comique naqnit de l'imitation de cette musique légère, et ce fut lui qui disposa les esprits á la réforme complète du grand opéra. La transformation de celui-ci fut faite par Gluck, qui, saisissant bien l'instinct national pour la musique dramatique, créa la véritable tragédie-lyrique dans ses deux *Iphigénie*, dans *Aleste*, et dans *Armide*. L'arrivée de Piccinni et de Saccbini à Paris, et les ouvrages que ces deux grands musiciens écrivirent pour l'Opéra français, n'eurent pas moins d'influence sur la réforme du goût, quant à la mélodie. Il y eut encore de chaudes disputes entre les partisans de Gluck et de Piccinni, car les Français ont toujours disputé à propos de leurs plaisirs; mais dans cette occasion, personne ne fut vaincu, et le beau seul triompha. *Iphigénie*, *Armide*, *Alceste*, *Didon*, *OEdipe* restèrent en concurrence au théâtre, et préparèrent le goût français à de nouvelles transformations qui furent opérées dans la suite par Mébul, Cherubini, Spontini, Rossini et Meyerbeer.

L'opéra comique, qui n'avait été d'abord qu'un spectacle de vaudoville, s'agrandit par les travaux de Dnni, venu de l'Italie pour naturaliser en France la mnsique bouffe. Monsigny, Pbilidor, Grétry, Dalayrac, perfectionnérent son ouvrage, et après eux, les formes du drame mêlé de dialogue et de musique furent modifiées et agrandies par Berton, Mébul, Lesueur, Cherubini, Catel, Boieldieu, Hérold, Auber, et quelques autres compositeurs.

Jusques vers la fin du dix-huitième siècle, les maitrises des cathédrales et des collégiales furent les seules écoles de musique qu'il y eut en France. Elles produisirent un nombre considérable de bons musiciens par la persé-

vérance des maitres et des élèves dans les étndes. Mais le défaut de système d'enseignement, l'isolement où se tronvaient les maltres de ces écoles, et leurs habitudes rontinières empêchaient que les méthodes se perfectionnassent, et nuisaient à la propagation dn goût de l'art. Un centre d'activité manquait à l'instrnction de la musique : ce centre fut créé pendant la révolution par l'établissement dn conservatoire, où des onvrages élémentaires furent faits pour tontes les branches de l'enseignemont. L'élite des musiciens français et étrangers fnt réunie dans cette école. Le vénérable Gosseo, Grétry, Martini, Cherubini, Méhul, Berton, Lesneur, Catel, Boieldien, en devinrent les régulateurs, et se dévouèrent à l'enseignement de qnelques-unes des branches de l'art. Garat et Mengozzi y portèrent le génie et la méthode du chant. Les violinistes célèbres Kreutzer, Rode et Baillot, d'autres instrnmentistes renommés s'y réunirent et y versèrent le tribut de leurs lumières. De cette association de talens distingués naquit nne activité artistique, un enthonsiasme, qni mirent en pen d'années le conservatoire de France à la tête de tontes les écoles de musiqne de l'Europe, et qui produisirent une immense quantité de chanteurs, d'instrnmentistes et d'harmonistes presque tous remarquables. C'est à l'action de ces jeunes générations d'artistes que la France est redevable des immenses progrès de son édncation mnsicale depuis quarante ans.

Par les travaux de quelques musiciens français le système de l'harmonie et de l'art d'écrire en mnsique a été fondé sur des bases rationelles. J'ai déjà dit qu'il y avait dans les écoles d'Italie plus de traditions que de véritable théorie. Au commencement du dix-huitième siècle, tous les traités élémentaires d'harmonie, on comme on disait alors d'*accompagnement*, présentaient les accords comme antant de faits isolés qui n'étaient pas même rattachés entre enx par la considération du renversement ; car, bien que cette considération eût donné naissance an contrepoint double, dans le seizième siècle, on n'en avait point aperçu les conséquences à l'égard de la génération des accords. Rameau fut le premier qui déconvrit les lois de cette génération, en ce qni concerne les dérivés des accords parfait et de septième de la dominante. En cela il mérite la reconnaissance des harmonistes. S'il s'est trompé snr l'origine des autres accords, et si dans son système il a eu le tort d'oublier l'influence de leurs snccessions snr la génération du plus grand nombre, cela ne peut porter atteinte à la gloire qni lni appartient pour avoir le premier posé les bases de toute bonne théorie de l'harmonie. Kirnberger, musicien

allemand de beaucoup de mérite, aperçut plus tard l'origine réelle de quelques autres accords, et sa théorie fut perfectionnée par Catel, dans le traité d'harmonie qu'il écrivit pour l'usage du conservatoire; mais ce dernier tomba lui-même dans des erreurs assez graves, quant au mode de génération dont il voulait développer le mécanisme. Les lois de tous les faits qui composent la science de l'harmonie ont été depuis lors généralisées et ramenées à la plus grande simplicité par l'auteur de ce résumé, dans un traité élémentaire publié il y a environ quinze ans.

Depuis le commencement du dix-huitième siècle la littérature musicale a été cultivée dans toutes ses branches avec beaucoup d'activité en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre. Des histoires générales de la musique par Martini, Burney, Hawkins, Forkel et Busby, des dictionnaires de cet art par Brossard, J.-J. Rousseau, Kock, Wolf, Busby, Castil-Blaze, Lichtenthal, et beaucoup d'autres, des multitudes d'écrits relatifs à la théorie des sons, du système tonal, des principes de l'art, de l'harmonie et de la composition; une immense quantité de méthodes pour tous les instrumens, beaucoup de biographies de musiciens, plusieurs bibliographies de la musique, des écrits relatifs à diverses parties de l'histoire de l'art, des journaux, des recueils de critique, des pamphlets, composant un répertoire de littérature musicale si considérable qu'il n'en existe de semblable pour aucun art, ni pour aucune science que ce soit. Pourtant, il faut bien que je le dise, la philosophie de cet art-science qu'on appelle *la musique* ayant manqué à la plupart de ceux qui en ont traité, après tant de travaux, rien n'est plus rare que de rencontrer des idées justes sur sa théorie : les principes naturels de cette théorie sont encore à poser. Paraîtra-t-il enfin un livre qui remplira cette lacune et qui offrira le point de départ de toutes les règles? Je l'espère.

FIN.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

A

AARON, abbé de Saint-Martin de Cologne, naquit en Écosse dans les dernières années du dixième siècle. Il était jeune encore lorsqu'il fit un pèlerinage à l'abbaye de Saint-Martin : beaucoup d'Écossais venaient à cette époque visiter pieusement cette abbaye. Aaron y trouva le terme de ses voyages, et peu de temps après son arrivée à Cologne, il y prit l'habit du monastère, dont il devint abbé en 1042. Il n'était point alors extraordinaire qu'un seul abbé dirigeât deux abbayes ; Aaron, nous en fournit un exemple, car peu de temps après qu'il eut été élevé à la dignité d'abbé de Saint-Martin, on lui confia aussi la direction de l'abbaye de Saint-Pantaléon, de l'ordre de Saint-Benoît, près de Cologne. Il mourut à l'âge d'environ soixante ans, le 14 décembre 1052. Un traité *De utilitate cantús vocalis et de modo cantandi atque psallendi*, écrit par Aaron, se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Martin, avant la suppression de cette abbaye. Trithème (*in chron. Hirsaug.*) dit aussi que ce moine a laissé un livre intitulé *De regulis tonorum et symphoniarum* (V. *Josephi Hartzeim Bibliotheca coloniensis*, p. 1.)

AARON (PIETRO), moine de l'ordre des Porte-croix de Jérusalem, et ensuite chanoine de Rimini, naquit à Florence, vers 1480. Dans une de ses épîtres dédicatoires, il avoue que sa naissance était trop obscure pour qu'il eût beaucoup d'espérances de fortune. Profitant de la protection que le pape Léon X accordait à la musique et à ceux qui s'y distinguaient, il se livra avec ardeur à l'étude de cet art, et y déploya un zèle infatigable, qui eut pour lui-même d'heureux résultats. En 1516, il fonda une école de musique, et s'attacha un grand nombre d'élèves, qui devinrent habiles sous sa direction. Ses succès lui valurent l'avantage d'être appelé comme chanteur à la chapelle de Léon X. Placé dans ce poste, il sut captiver et conserver la faveur du chef de l'église. Les soins qu'il avoit pris pour les progrès de la musique, et la réputation dont jouissaient ses ouvrages, lui procurèrent l'honneur, unique parmi ses contemporains, de voir son portrait placé dans la galerie ducale de Florence, parmi ceux des musiciens les plus célèbres. On ignore l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1545, car il publia dans cette année son *Lucidario in musica*.

On connaît de lui : 1° *Compendiolo di molti dubbi, segreti e sentenze, intorno al canto fermo e figurato, da molti eccellenti consumati musici dichiarate; raccolte dall' eccellente e scienzato autore*

frate Pietro Aaron, dell' ordine de' Crosachieri, e della inclita città di Firenze. In Milano, per Giov. Antonio da Castiglione, in 8° (sans date). Jean Antoino Flaminio, ami de l'auteur, traduisit ce livre en latin et le publia sous ce titre : *Libri tres de Institutione harmonicâ, editi a Petro Aaron, Florentino; interprete Giov. Ant. Flaminio Forocorneliensi, Bononiæ,* 1516, in 8°. Cet ouvrage fit naître une vive contestation entre l'auteur et Gafforio, qui y trouvait des fautes grossières et en grand nombre.

2° *Trattato della natura e della cognizione di tutti gli tuoni nel canto figurato. Vinegia,* 1525, *in fol.* Laborde cite une deuxième édition de ce livre, en 1527, in fol. : je la crois supposée.

3° *Il Toscanello della musica.* Venise, 1523, 1525, 1529, 1539 et 1562, in fol. C'est le meilleur des ouvrages d'Aaron, et c'est celui où les règles du contrepoint ont été le mieux exposées jusqu'à Zarlin.

4° *Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne.* Venise 1545, in 4°. Ce livre contient des éclaircissemens sur quelques difficultés relatives à la théorie musicale qu'on agitait dans le temps où l'auteur écrivait, particulièrement en ce qui concerne les proportions.

On ne trouve dans les ouvrages d'Aaron qu'un développement de la doctrine de Teinturier (*Tinctor*); mais ils sont précieux parce qu'il y a mis beaucoup de méthode et de clarté.

ABACO (EVARISTE FELICE DEL), né à Vérone en 1662, fut directeur des concerts de l'électeur Max. Emmanuel de Bavière, et mourut dans la soixante-quatrième année de son âge, le 26 février 1726. Il a publié cinq œuvres de musique qui ont tous été gravés à Amsterdam, savoir : 1° douze sonates pour violon et basse, in-4° oblong; 2° dix concerts à quatre pour l'église; 3° douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse; 4° une sonate pour violon et basse; 5° six concerts pour quatre violons, alto, basson, violoncelle et basse. Son œuvre quatrième a été arrangé pour la musette.

ABADIA (NATALE), compositeur de musique ecclésiastique et théâtrale, est né à Gênes, le 11 mars 1792. Il fit ses premières études musicales sous la direction de *P. Raimondi*, et les termina dans l'école de *L. Cerro*, son compatriote.

On connaît de lui une messe à trois voix, une autre à quatre, avec orchestre, des vêpres complètes et quelques motets. Pour le théâtre, il a écrit un opéra bouffe intitulé : *l'Imbroglione ed il Castigamatti*, et en 1812 il a donné au théâtre *di S. Agostino*, à Gênes, le drame qui a pour titre *la Giannina di Pontieu, ossia la Villanella d'onore.*

ABAILARD ou ABÉLARD (PIERRE), célèbre par ses talens, ses amours et ses malheurs, naquit en 1079 à Palais, petit bourg à peu de distance de Nantes. Doué d'un esprit vif, d'une imagination ardente, d'une mémoire prodigieuse et d'un goût passionné pour l'étude, il posséda toutes les connaissances de ces temps barbares, et surtout cette *philosophie scolastique* qui semblait alors renfermer toutes les sciences, et qui fut si long-temps un obstacle aux progrès de l'esprit humain. Dès l'âge de 22 ans, sa réputation comme savant et comme homme éloquent effaçait celle des plus habiles professeurs, et son école était devenue célèbre. Au milieu de ses succès, il vit Héloïse, nièce de Fulbert, chanoine de Paris, l'aima, la séduisit et l'enleva. Il la conduisit en Bretagne, où elle accoucha d'un fils qui ne vécut point. Abailard proposa alors à Fulbert d'épouser sa nièce en secret; celui-ci y consentit, ne pouvant faire mieux, mais il divulgua cette union : Héloïse, sacrifiant sa réputation aux volontés de son époux, la nia avec serment. Fulbert irrité la maltraita, et Abailard, pour la soustraire à ses mauvais traitemens, l'enleva une seconde fois et la mit au couvent d'Argenteuil. Le désir de se venger conduisit alors Fulbert à une

action atroce : des gens apostés entrèrent la nuit dans la chambre d'Abailard et lui firent subir une mutilation infame. Cet attentat fut bientôt connu, et son auteur décrété, exilé, dépouillé de ses biens; mais le bonheur d'Abailard était détruit pour toujours. Il alla cacher sa honte à l'abbaye de Saint-Denis, qu'il ne quitta que lorsqu'il fut nommé abbé de S[t]-Gildas au diocèse de Vannes. Il finit par être simple moine à l'abbaye de Cluny, et mourut au prieuré de S[t]-Marcel en 1142, âgé de soixante-trois ans.

Au nombre des talens d'Abailard était la musique; il avait fait le chant et les paroles de plusieurs chansons, dont le sujet était ses amours; il les chantait avec goût : Héloïse nous apprend cette particularité dans une de ses lettres. L'abbé Dubos paraît s'être trompé en disant que ces chansons étaient en français; Lévêque de la Ravallière a relevé cette erreur, dans le premier volume des *Poésies du roi de Navarre*, p. 266. M. Delaulnaye a publié un fragment d'une de ces chansons dans son édition des *lettres d'Héloïse et Abailard, en latin et en français*, Paris, Fournier, 1796, 3 vol. in-4°.

ABBATEZZA (JEAN-BAPTISTE,) né à Bitonto, dans la Pouille, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une tablature pour la guitare, sous ce titre : *Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di ghitarra spagnuola, dove che da se stesso ciascuno potrà imparare con grandissima facilità e brevità. In Milano, appresso Lodovico Monza,* 16 pages in-8° obl. (sans date, mais vers 1690). On ne connaît aucune particularité de la vie de ce musicien.

ABBATINI (ANTOINE MARIE), compositeur de musique d'église, naquit en 1595 à Tiferno, selon quelques auteurs, et à Castello, suivant l'abbé Baini (*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. 2, n. 477). Au mois de juillet de l'année 1626, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; il occupa cette place jusqu'au mois de mai 1628, époque où il passa à l'église du *Nom de Jésus*. En 1645 la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure étant devenue vacante, on la lui confia; mais il l'abandonna le 5 janvier 1646. Peu de temps après, il fut élu maître de Saint-Laurent in Damaso; le 28 septembre 1649 il retourna à Sainte-Marie-Majeure, et y resta jusqu'au mois de janvier 1657. Il passa alors au service de Notre-Dame de Lorette et y resta plusieurs années. De retour à Rome au mois de mars 1672, il rentra pour la troisième fois à Sainte-Marie-Majeure, et en dirigea la chapelle jusqu'en 1677. Alors, il demanda sa retraite définitive pour aller mourir en paix à Castello. Il cessa de vivre, en effet, dans la même année, à l'âge de 82 ans.

Les œuvres imprimées de ce compositeur consistent en quatre livres de psaumes à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1630 à 1635); cinq livres de motets à deux, trois, quatre et cinq voix (Rome, Grignani, 1636 à 1638); trois livres de messes à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1638 à 1650). Après la mort d'Abbatini, son élève Dominique del Pane a fait imprimer ses Antiennes à vingt-quatre voix, c'est-à-dire douze tenors et douze basses (Rome, chez le successeur de Mascardi, 1677). La plus grande partie des œuvres d'Abbattini est restée inédite dans les archives de Saint-Jean de Latran, de S[te]-Marie-Majeure, de Saint-Laurent in Damaso, et du Nom de Jésus. Ces œuvres se composent d'antiennes à vingt-quatre voix : savoir, douze soprani et douze contralti, de messes, de psaumes et de motets à quatre, huit, douze, seize, vingt-quatre et quarante-huit voix. Le P. Martini, dans sa controverse manuscrite avec Thomas Redi de Sienne, sur la résolution d'un canon d'Animuccia, cite des discours académiques sur la musique, composés par Abbatini, lesquels furent prononcés dans les années 1663, 66, 67 et 68: ces discours sont restés en manuscrit.

Abbatini fut aussi auteur d'une partie du grand ouvrage de Kircher, intitulé *Musurgia*, ou du moins eut beaucoup de part aux recherches qu'exigea ce travail. Alacci (*Dramaturgia*) nomme aussi ce compositeur comme auteur d'un opéra intitulé : *Del male in bene*, lequel aurait été représenté vers 1654.

ABBÉ (L') fils. *Voyez* Labbé.

ABDULCADIR (ben Gaibi), écrivain persan sur la musique dont l'ouvrage manuscrit existe dans la bibliothèque de l'université de Leyde. Il est cité dans le catalogue de cette bibliothèque. (*Catal. libr. tam impressor. quam manuscript. Bibl. publ. Universit. Lugduno-Batavæ*, p. 453, n. 1061), sous ce titre :

كتاب مقاصد الالحان في علم
تاليف النغم والاوزان

Traité des objets des modulations, en fait de chants et de mesures.

ABEILLE (Louis), pianiste, compositeur et directeur des concerts du duc de Wurtemberg, naquit vers 1765 à Bayreuth, où son père était au service du margrave. Il n'a dû son double talent de compositeur et de virtuose qu'à son travail assidu, et aux chefs-d'œuvre des grands maîtres qu'il avait pris pour modèles ; car il avait peu de génie, et dès son enfance il avait été livré à lui-même. Ses opéras et sa musique instrumentale ont eu du succès en Allemagne ; ils sont agréables, quoiqu'ils manquent d'originalité. Il a publié les compositions suivantes :

1° Pour le chant.

1° Poésies mêlées de Hubner (Stuttgard, 1788, in-8°); 2° deuxième partie de cet ouvrage (Stuttgard, 1793, in-8°); 3° Idylles de Florian (Heilbronn, 1793); 4° Chant ou cantate pour le mercredi des Cendres, avec accompagnement de piano; œuvre onzième (Augsbourg, 1798); 5° *l'Amour et Psyché*, opéra en quatre actes, arrangé pour le piano (Augsbourg, 1801); 6° Les plus jolies chansons qui ont paru à Stuttgard depuis 1790, mises en pot-pourri.

2° Pour le piano.

7° Quatre sonates pour le clavecin (Heilbronn, 1789); 8° une sonate et neuf variations dans le goût de Mozart pour le clavecin (Heilbronn, 1790); 9° fantaisie pour le forté-piano (*Ibid.*); 10° concerto pour le clavecin, en *si* bémol, op. 5 (Offembach, 1793); 11° grand concerto en *re* à quatre mains, op. 6 (Offembach, 1793); 12° grand trio pour le clavecin avec violon et violoncelle, op. 20 (Offembach, 1798); 13° chants et élégies avec clavecin (1809); 14° *Pierre et Annette*, opérette en 1809, publié en partition de piano, en 1810; 15° polonaises pour piano-forté, n° 1 (Leipsick); 16° walze en forme de rondeau, pour piano, n°s 1 et 2 (Leipsick). On trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris, un *miserere* à grand chœur, en partition manuscrite (n° Vm 320), composé par Abeille.

ABEL (Clamor Henri) musicien de chambre à la cour de Hanovre, naquit en Westphalie, vers le milieu du 17e siècle. Ses ouvrages ont été publiés sous le titre : *Erstlinge musikalischer Blumen, Allemanden, Couranten, Sarabanden*, etc. (Prémices de fleurs musicales, allemandes, courantes, sarabandes, etc.), partie pour violon et basse, partie pour *viola da gamba*, violon et basse. Le premier volume parut à Francfort sur le Mein en 1674; le second en 1676, et le troisième en 1677, in fol.; on y trouve son portrait. On a réuni ces trois parties dans une édition qui parut à Brunswick en 1687, sous ce titre : *Drey opera musica, auf einmal Wieder aufgelet, sie enthielten Allemanden*, etc. La musique d'Abel ne se distingue par aucune qualité remarquable.

ABEL (Charles-Frédéric), musicien célèbre et le plus habile joueur de *viola da gamba* de son temps, né à Cœthen en 1719, apprit la musique sous la direction de Jean Sébastien Bach. Ses études terminées, il

entra dans la chopelle du roi de Pologne à Dresde, et y demeura pendant dix ans; mais les malheurs de lo gnerre ayant obligé cette cour à rédnire ses dépenses, Abel partit en 1758, et parcourut l'Allemagne, dans un état voisin de l'indigence. Enfin, l'année suivante, il se rendit en Angleterre, où il put tirer parti de ses tolens. Le duc d'York devint son protectenr et le fit entrer dans la musique de la reine, avec deux cents livres sterling de traitement. Pen de temps après, il devint directenr de la chapelle de cette princesse. Son séjour à Londres dura sans interruption jusqu'en 1783; mais à cette époqne, lo désir de revoir son frère, Léopold-Auguste, directeur des concerts du dne de Schwerin, le ramena en Allemagne. Il se fit entendro à Berlin et à Ludwigslust, et, quoiqn'il eût alors soixante-quatre ans, il excita l'admiration générale par l'expression et la netteté do son jeu. Frédéric-Guillanme, alors prince royal de Prusse, lui fit présent d'nne tabatière fort riche et de cent pièces d'or pour lui témoigner sa satisfaction. De retonr en Angleterre, il y entreprit de donner des concerts publics, mois cette spéculation n'ayant pas réussi, le dérangement de ses affaires l'obligea à passer quelque temps à Paris; il ne tarda point à retourner à Londres, où il mourut, le 22 juin 1787, à la suite d'une sorte de léthargie qni dura trois jonrs. Qnoique d'nn caractère irascibIo et brutal, il était bien reçn dans la société. Son principal défant était la passion du vin, qni probablement abrégea ses jours.

Les Anglais font maintenant pen do cas des compositions d'Abel; cependont elles se distingnent par un chant pur et une harmonie assez correcto. Elles consistent en dix-sept œuvres, pnbliés à Londres, à Paris, à Berlin, etc., savoir : 1° six ouvertures à huit parties, op. un; 2° six sonates ponr clavecin, avec acc. de violon, op. deux; 3° six trios pour deux violons ou flûte, violon et basse, op. trois; 4° six ouvertures à huit parties, op. quatre; 5° six sonates pour claveciu, avec acc., op. cinq; 6° six solos pour flûte et basse, op. six; 7° six ouvertures à huit parties. op. sept; 8° six quartetti, ponr deux v., alto et b., op. huit; 9° six trios pour violon, violonc. et b., op. neuf; 10° six onvertnres à hnit parties, op. dix; 11° six concertos pour claveciu avec aco. de deux violons et basse, op. onze; 12° six quartetti ponr deux violons, alto et basse, op. douze; 13° six sonates pour clav. avec acc. de v., op. treize; 14° six onvertnres à hnit parties, op. quatorze; 15° six qnart. pour deux v., alto et b., op. qninze. On a aussi gravé comme œuvre quinzième, des sonates pour le clavecin. 16° six trios pour deux v. et b., op. seize; 17° six ouvertures à quatre porties, op. dix-sept. Presquo tous ces onvrages ont été arrangés ponr divers instrumens. Abel a écrit qnelqnes morceanx pour l'opéra anglois *Love in a village*, représenté à Loudres en 1760, et ponr *Berenice*, 1764. M. Jean-Baptiste Cromer est le meilleur élève d'Abel.

ABELA (CHARLES), chantre et professeur de chant à Halle, actnellement vivant (1834). On a de lui plusieurs recueils de chansons à deux, trois et quatre voix, à l'usage des écoles populaires.

ABELL (JEAN), musicien anglais, possédait une fort belle voix de tenor, et fut attaché à lo chapelle de Charles II, roi d'Angleterre. Ce prince admiroit son talent dans le chaut, et avait conçn le projet de l'envoyer, avec lo sous-doyen de so chapello Gostling, an carnaval de Venise, pour montrer oux Italiens qu'il y avoit do belles voix en Angleterre; mais ce voyage n'eut point lieu. Lors do la révolution de 1688, Abell fut exilé d'Angleterre comme papiste. Il se mit à voyager et à donner des concerts. Mattheson assnre (*in Wollkomm. Capellmeister*) qu'il chanta avec beaucoup de succès en Hollande et à Hambourg. Il ojoute qn'Abell possédait un secret par lequel il conserva la beauté de sa voix jusqne dans l'âge le plus ovancé. Abell était aussi nn luthisto fort distingué. Portout il recevoit de magnifiques présens;

mais il dissipait aussitôt ce qu'il gagnait. Il se vit à la fin réduit à voyager à pied, avec son luth sur le dos. Arrivé à Varsovie, il fut mandé par le roi de Pologne, qui voulait l'entendre. Abell s'excusa sous le prétexte d'un rhume. Sur cette réponse, l'ordre précis de se rendre à la cour lui fut envoyé. Dès qu'il y fut arrivé, on l'introduisit dans une grande salle, autour de laquelle régnait une galerie où le roi se trouvait avec toute sa suite. Abell fut assis dans un fauteuil qu'on hissa au moyen d'une poulie; puis on fit entrer des ours dans la salle, et l'on donna le choix au musicien d'être dévoré par eux ou de chanter : il prit ce dernier parti, et l'on assure que le trait de despotisme stupide dont il était victime dissipa sur-le-champ le rhume qu'il avait allégué. Après plusieurs années, il obtint la permission de rentrer en Angleterre; et il témoigna sa reconnaissance de ce bienfait dans la dédicace qu'il fit au roi Guillaume d'une collection de chansons en diverses langues, laquelle fut publiée à Londres en 1701. Le catalogue de musique d'Étienne Roger, d'Amsterdam, indique un ouvrage d'Abell sous ce titre : *Les airs d'Abell pour le concert du Duole*. On trouve aussi dans le quatrième volume de la collection intitulée : *Pills to purge melancoly*, deux airs de ce musicien. Abell vécut fort vieux.

ABELTSHAUSER. On a, sous le nom de ce musicien allemand, les ouvrages suivans : 1° six quatuors pour deux flûtes et deux cors, œuvre premier. Mayence, Schott, 2° *idem*, œuvre deuxième *Ibid.*; 3° douze pièces pour quatre cors, œuvre troisième *Ibid.*; 4° six pièces pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre quatrième (*Ibid.*)

ABICHT (JEAN GEORGE), théologien protestant et savant orientaliste, né en 1672 à Kœnigsée, dans la principauté de Schwartzbourg, mort à Wittemberg en 1740, ou, selon quelques biographes, le 5 juin 1749. Il remplissait à Wittemberg les fonctions de professeur à l'académie. Peu de temps avant sa mort, il avait été nommé membre de l'académie royale des sciences de Berlin. L'objet principal des travaux d'Abicht fut la langue hébraïque, et surtout l'usage grammatical, prosodique et musical des accens de cette langue. Sa dispute avec Jean Franke a jeté quelque jour sur cette matière.

Parmi ses nombreux ouvrages, ceux qui ont du rapport avec la musique sont : 1° *Accentus hebraïci ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati* (*Lipsiæ*, 1715, in-8°); 2° *Dissertatio de Hebræorum accentuum genuino officio*, dans la préface de *Frankii diacrit. sacr.* (1710, in-4°); 3° *Vindiciæ usus accentuum musici et oratorii, Joh. Frankio oppositæ* (*Lipsiæ*, 1713, in-4°); 4° *Excerpta de lapsu murorum hierichuntinorum*. Ce dernier ouvrage a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. aut. sacr.*, t. 32, p. 837. La plupart de ces dissertations se trouvent aussi dans le *Trésor* d'Ikénius.

Goetten a donné une notice de la vie d'Abicht dans son *Europe savante*, et l'on trouve la liste de ses ouvrages dans les *Vies des théologiens saxons* de Michel Raust, t. 1er, p. 1, et dans les *Acta hist. ecclesiast.*, t. 5, p. 289.

ABINGTON ou ABYNGDON (HENRI), l'un des premiers chanteurs et musiciens de son temps, en Angleterre, fut d'abord organiste à l'église de Vela, dans le comté de Sommerset, puis de la chapelle royale de Londres, où il mourut vers l'an 1520. Thomas Morus lui a fait deux épitaphes qu'on trouve dans le *Thesaur. epitaph.* du P. Labbe.

ABOS (JÉROME), compositeur de l'école napolitaine, et maître de chapelle au conservatoire de la Pieta, vers 1760, est connu par ses compositions dramatiques et sacrées. Parmi ses opéras, on cite particulièrement celui de *Tito Manlio*, représenté à Londres en 1756. Il a aussi donné : 1° *Artaserse*, en 1746, à Venise, au théâtre St.-Jean-Chrisostome ; 2° *Adriano*, en 1750; 3° *Creso*, à Londres, en 1758.

La musique d'Abos a quelque ressemblance de style avec celle de Jomelli; son harmonie est pure et ses mélodies ne manquent point d'élégance; mais rien n'y indique de l'originalité dans les idées.

ABRAHAM (. . . .), professeur de clarinette et de solfége à Paris, entra dans l'orchestre du *Théâtre des délassemens comiques*, en 1790. Il est mort vers 1805. C'était une espèce d'ouvrier musicien, aux gages des marchands de musique; il arrangeait pour eux les ouvertures et les airs des opéras nouveaux pour divers instrumens. Il a publié en outre : 1° *Méthode pour le flageolet* (Paris, Frère); 2° *Méthode pour la clarinette* (ibid.); 3° *Méthode pour le basson*. Le nombre de recueils d'airs qu'il a arrangés pour deux violons, deux flûtes, deux clarinettes ou deux bassons est très considérable.

ABRAHAM (. . . .), constructeur d'orgues, né en Bohême, est auteur de l'orgue des Cordeliers, à Prague, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers, pédale et quatre soufflets; et de celui de l'église Saint-Dominique de la même ville, composé de soixante-onze jeux, quatre claviers, pédale et douze soufflets. On ignore en quel temps il vivait.

ABRAMS (MISS ET MISTRISS), deux très bonnes cantatrices anglaises, qui concoururent, avec madame Mara, à embellir les concerts donnés à Londres, en 1784 et 1785, pour la commémoration de Hændel.

Miss Abrams a publié les ouvrages suivans, qu'on trouve dans le catalogue de Lavenu de 1796 : 1° trois chansonnettes sur des paroles anglaises; 2° *Little Boy blue,* air à trois voix; 3° duo sur ces paroles : *And must we part!* Le petit air qui commence par ces mots : *Crazi Jane,* et dont la musique est de Miss Abrams, est devenu populaire.

ABS (JOSEPH-THÉODOSIEN), ancien moine franciscain, né vers 1775 dans le duché de Berg, maintenant directeur de la maison des orphelins à Kœnigsberg. On lui doit 300 chansons avec leurs mélodies, et 100 devises en canons.

ABU NASR MOHAMMED BEN FARABI. Voyez FARABI.

ACAEN ou AÇAEN, contrapuntiste espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, paraît avoir passé une partie de sa vie en Italie. Ce musicien est cité dans le *Melopeo* de Cerone, et dans le *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni*, d'Aaron.

ACCELLI (CÉSAR), contrapuntiste italien, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Dans un recueil qui a pour titre : *De' floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce* (*Venezia, Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino compagni*, 1586), on trouve des madrigaux de la composition de ce musicien.

ACCIAJUOLI (PHILIPPE), poète dramatique et compositeur, né à Rome en 1637, entra de bonne heure dans l'ordre des chevaliers de Malte. Les caravanes qu'il dut faire avant d'être décoré de la croix de l'ordre, firent naître en lui une telle passion de voyages, qu'il visita non seulement toute l'Europe, et les côtes d'Afrique et d'Asie, mais même l'Amérique, d'où il revint dans sa patrie par l'Angleterre et la France. Le repos dont il jouit alors lui permit de se livrer au goût qu'il avait toujours eu pour le théâtre, et principalement pour l'opéra. Il écrivit plusieurs pièces dont il composa lui-même la musique. La facilité prodigieuse dont il était doué lui suggéra aussi la pensée d'être en même temps le décorateur et le machiniste de ses opéras, et bientôt il devint pour ces accessoires l'un des plus habiles de son temps. L'académie des *Arcadi illustri* l'admit au nombre de ses membres, et il y figura sous le nom de *Irenio Amasiano*. Il mourut à Rome le 3 février 1700. Les opéras dont Acciajuoli a fait les paroles et la musique sont : 1° *Il Girello, dramma burlesco per musica* (Modène, 1675, et Venise 1682);

2° *La Damira placata* (Venise, 1680); 3° *L'Ulisse in Tracia* (Venise, 1681); 4° *Chi è causa del suo mal, pianga se stesso, poesia d'Ovidio, e musica d'Orfeo.*

ACCORAMBONI (AUGUSTE), né à Rome vers 1754. A l'âge de 28 ans il composa, pour le théâtre de Parme, un opéra intitulé: *Il Regno delle Amazoni*, qui eut beaucoup de succès, et fut ensuite représenté sur les principaux théâtres de l'Italie, et même à l'étranger. En 1786, il donna aussi à Rome, *il Podesta di Tuffo antico*. Il quitta depuis la carrière théâtrale pour s'adonner à la musique d'église, et composa un grand nombre de messes, de motets et de vêpres, qu'on trouve répandus dans la Romanie et la Lombardie. On ignore l'époque de sa mort.

ACHTER (P. ULRICH), naquit à Aichbach, en Bavière, le 10 mars 1777. Son père, qui était tailleur, lui fit apprendre la musique chez les bénédictins, où il fut reçu le 13 mai 1798. Il prit l'habit de cet ordre le 3 mai 1801, et mourut de phthisie dans sa ville natale, en octobre 1803. Il jouait bien du violon et se distingua dans la composition, particulièrement pour la musique d'église: on cite de lui une messe solennelle d'une beauté remarquable.

ACKERFELD (ARAND D'). On a sous ce nom plusieurs œuvres pour le piano, entr'autres quinze variations sur l'air allemand *Freut euch des Lebens*, œuvre sizième (Augsbourg, Gombart).

ACKERMANN (DOROTHÉE), actrice et cantatrice du théâtre de Hambourg, naquit à Dantzig en 1752. Elle se retira du théâtre en 1778. Elle jouissait d'une réputation assez brillante.

ACKERMANN (MADAME), née BACHMANN, cantatrice qui brillait sur le théâtre de Kœnigsberg en 1796, naquit à Reinsberg en 1759. Elle eut beaucoup de succès, principalement dans les premiers rôles des opéras de Mozart.

ACKERMANN (D. JEAN-CHARLES-HENRI), né à Zeitz en 1765, a lu, le 22 octobre 1792, au concert donné dans cette ville au profit des pauvres, un discours qui a été imprimé depuis sous ce titre : *Ueber die Vorzüge der Musik, ein Rede* (sur les prérogatives de la musique) Leipsick, 1792, 27 pages in-8°.

ACTIS (L'ABBÉ), Piémontais, membre de l'académie des sciences de Turin, vers la fin du 18e siècle, a fait insérer dans les mémoires de cette société de 1788 — 89 (Turin, 1790), des *Observations sur l'écho ou porte-voix de l'église de Girgenti.*

ADALBERT (St), surnommé WOITHIECUS, évêque de Prague, né en 939, était de la famille Libicenski, qui tenait un rang dans la noblesse de la Bohême. Il fit ses études à Magdebourg. De retour à Prague, il fut sacré évêque. Ayant voulu réformer les mœurs du clergé de Bohême, il en fut persécuté et se vit obligé de s'enfuir à Rome, où le pape Jean XV le dégagea de ses obligations envers son diocèse. Alors les Bohémiens le redemandèrent et le reçurent avec des démonstrations de joie ; mais cet accord entre l'évêque et ses diocésains ne dura pas, et St. Adalbert fut obligé de s'éloigner encore. Il prêcha la foi catholique aux Hongrois et aux Polonais, d'abord à Cracovie, ensuite à Gnesen, dont il fut fait archevêque. Il passa ensuite en Prusse pour y remplir ses fonctions apostoliques et eut d'abord des succès à Dantzig ; mais, ayant abordé dans une petite île, les habitans le percèrent de coups de lance, et il obtint ainsi les honneurs du martyre, en 997. Boleslas, prince de Pologne, racheta, dit-on, son corps pour une quantité d'or d'un poids égal : c'est beaucoup d'or pour un prince de Pologne et pour cette époque.

Gerbert, dans son traité *de cantu et musicâ sacrâ*, t. 1, p. 348, a publié un chant en forme de litanies, en langue esclavonne, dont il est auteur. On lui attribue aussi le chant *Boga-Rodzica*, que les Polonais avaient coutume d'entonner avant une bataille. Ce chant a été publié dans la *Revue musicale* (t. 4, p. 202) rédigée par l'auteur de ce dictionnaire, d'après des

copies authentiques de deux anciens manuscrits dont l'un existe dans la cathédrale de Guesen, et l'autre se trouvait dans la fameuse bibliothèque Zatoski, à Varsovie. Il a été aussi inséré en notation moderne dans la collection de chants historiques polonais qui a pour titre : *Spievy historyczne musikou i rycinami* (Chants historiques, avec la musique et des gravures), par Julien Ursin Niemcewicz, président de la société royale des Amis des sciences, à Varsovie, secrétaire du royaume de Pologne, etc. (3e édit., in-8° de 573 pages. Varsovie, imprim. du gouv., 1819).

ADAM, surnommé *Dorensis*, parce qu'il était moine au couvent de Dorbam (ordre de citeaux), près d'Hereford, en Angleterre, vécut vers l'année 1200. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude des arts, des sciences et des lettres; la musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Son savoir et sa piété le firent élire abbé de son monastère. Dans le même temps, de vives discussions s'élevèrent entre les moines et les clercs séculiers; à l'occasion de ces démêlés, Sylvestre Gyraldus, homme érudit, mais esprit violent, écrivit un virulent pamphlet contre les moines, sous le titre de *Speculum ecclesiæ*. Il y attaquait particulièrement l'ordre de citeaux. Adam prit la défense de cet ordre dans un écrit intitulé : *Contra Speculum Giraldi, librum unum*. Il fut aussi l'auteur d'un livre sur la musique qui existe encore en manuscrit dans plusieurs bibliothèques et qui a pour titre : *Rudimenta musices, lib.* I Joecher dit (*Gelehrten Lexikon*) que cet ouvrage est imprimé. Je crois que c'est une erreur (V. *Pitsæus, lib. De illustribus angliæ script.; Henriquez, in Phœnice*, et *Caroli de Visch, Bibliot. scriptor. sac. Ord. Cister.*).

ADAM (DE ST-VICTOR), chanoine régulier de l'abbaie de St-Victor-lès-Paris, mourut le 11 juillet 1177; il fut inhumé dans le cloître de cette abbaye. On lui attribue, le chant de quelques hymnes en usage dans l'église.

ADAM DE LE HALE, surnommé LE BOSSU D'ARRAS, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance, fut l'un de ces trouvères qui, dans les douzième et treizième siècles, travaillèrent à former la langue française, et répandirent le goût de la poésie et de la musique. Adam paraît être né vers 1240. Il porta d'abord l'habit ecclésiastique; mais son humeur inconstante le lui fit quitter et reprendre ensuite. C'est lui qui nous donne ces détails dans ses adieux à sa ville natale, intitulés : *C'est li congiés Adan d'Aras*, pièce publiée par M. Méon, dans sa nouvelle édition des fabliaux de Barbasan, t. I, p. 106. Adam de le Hale épousa une jeune *damoiselle* qui, pendant qu'il la recherchait, lui semblait réunir tous les agrémens de son sexe, et qu'il prit en aversion dès qu'elle fut devenue sa femme. Il la quitta, et vint demeurer à Paris, où il paraît s'être mis à la suite de Robert II du nom, comte d'Artois. Ce prince ayant suivi, en 1282, le duc d'Alençon, que Philippe-le-Hardi envoyait au secours de son oncle, le duc d'Anjou, roi de Naples, pour l'aider à tirer vengeance des vêpres siciliennes, Adam de le Hale l'accompagna dans cette expédition. A la mort du roi de Naples, en 1285, le comte d'Artois fut nommé régent du royaume, et ne revint en France qu'au mois de septembre 1287. Adam de le Hale était mort à Naples dans cet intervalle, comme on le voit dans l'espèce de drame intitulé : *Li Gieus du pélerin*, attribué à Jean Bodel d'Arras, contemporain d'Adam. C'est donc à tort que Fauchet et Lacroix du Maine, qui ont été copiés par le nouveau dictionnaire historique et par la biographie universelle de M. Michaud, ont dit qu'Adam se fit moine à l'abbaie de Vauxelles et qu'il y mourut. Nous avons tiré ces détails des observations préliminaires que M. de Monmerqué à mises en tête de l'édition qu'il a donnée d'un ouvrage d'Adam de le Hale dont nous parlerons plus tard.

Adam de le Hale se distingua particuliè-

rement dans le genre de la chanson ; il en composait les paroles et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, nos 65 et 66 (fonds de Cangé) et 2736 (fonds de La Vallière) nous en ont conservé un grand nombre, qui sont notées. Mais ce dernier est surtout d'une haute importance pour l'histoire de la musique, car il contient seize chansons à trois voix, et six motets dont Adam de le Hale est auteur. Ce précieux manuscrit, qui est du commencement du quatorzième siècle, nous offre donc les plus anciennes compositions à plus de deux parties, puisqu'elles remontent au treizième siècle. Les chansons ont la forme du rondeau, et sont intitulées : *Li Rondel Adan*. Leur musique n'est point une simple diaphonie ecclésiastique, c'est-à-dire, un assemblage de voix procédant par notes égales, et faisant une suite non interrompue de quintes, de quartes et d'octaves, comme on en trouve des exemples dans les écrits de Gui d'Arezzo et de ses successeurs. On y voit à la vérité des quintes et des octaves successives, mais entremêlées de mouvemens contraires et de combinaisons qui ne manquent pas d'une certaine élégance. C'est, sans doute, une musique encore bien grossière ; mais c'est un premier pas vers le mieux, un intermédiaire nécessaire entre la diaphonie proprement dite et des compositions plus perfectionnées. On concevait la nécessité de ces premières améliorations ; mais aucun monument n'étant connu, on ignorait en quoi elles consistaient. Les découvertes que l'auteur de ce dictionnaire a faites, tant de ce manuscrit que de plusieurs autres, non moins intéressans (Voyez Landinn et Busnois), sont donc importantes en ce qu'elles lient entre elles les premières époques de l'histoire de l'harmonie, qui étaient enveloppées d'une obscurité profonde.

Les motets d'Adam de le Hale nous offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plain-chant d'une antienne ou d'un hymne, mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux autres voix font un contrepoint fleuri, grossier à la vérité, mais assez varié : et, ce qui peint bien le goût de ce temps, c'est que ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions. Quelquefois le motet est établi sur un seul trait du plain-chant, qui est répété dix ou douze fois en basse contrainte, sorte d'invention qu'on croyait beaucoup plus moderne.

Il me reste à parler d'un autre ouvrage d'Adam de le Hale qui aurait dû suffire pour l'immortaliser : cependant son nom a été inconnu jusqu'à ce jour à tous les musiciens ! Je veux parler du plus ancien opéra comique qui existe, et dont il est l'auteur. Il est intitulé : *Le jeu de Robin et de Marion*. Les Mss. de la Bibliothèque du Roi 2736 (fonds de La Vallière) et 7604 (ancien fonds), nous en offrent des copies, d'après lesquelles la société des Bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822, au nombre de 25 exemplaires, pour être distribués à ses membres. C'est une brochure in-8° de cent pages. Les caractères de musique ont été fondus par M. Firmin Didot. Cette pièce, où il y a onze personnages, est, comme je viens de le dire, un opéra comique, divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués, mais sans ensembles. Marion aime Robin ; survient un chevalier qui veut la séduire, elle lui répond qu'elle n'aimera jamais que Robin. L'air qu'elle chante dans cette situation n'est pas dépourvu de grâce. Ce petit air a été publié dans la *Revue Musicale* (t. Ier) avec une des chansons à trois voix d'Adam de le Hale, mise en partition.

Cette pièce paraît avoir été composée à Naples vers 1285, pour le divertissement de la cour, qui, alors, était toute française. M. Roquefort l'a attribuée à Jehan Bodel d'Arras (*De l'état de la poésie française dans le douzième et le treizième*

siècles, p. 261), mais c'est évidemment une erreur, car le manuscrit 2736 porte ces mots en tête : *chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist.*

ADAM DE FULDE, moine de Franconie, auteur d'un traité sur la musique, dont on ne connaît qu'un seul manuscrit, qui se trouve dans la bibliothèque de Strasbourg, et que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclésiast. de mus. sacr.* t. 3, p. 329. Cet ouvrage a été achevé le 5 novembre 1490, car l'auteur a consigné cette date à la fin de son livre. Il est divisé en quatre livres ; le premier, composé de 7 chapitres, traite de l'invention des diverses parties de l'art ; le second, en 17 chapitres, traite de la main musicale, du chant, de la voix, des clefs, des nuances, du mode et du ton ; le troisième, qui est le plus important, traite de la musique mesurée, et le quatrième, des proportions et des consonnances.

On ignore la date précise de la naissance d'Adam de Fulde, mais elle a dû avoir lieu vers l'an 1450, car il dit, chapitre 7me du 1er livre, qu'il fut presque le contemporain de Guillaume Dufay et de Busnois, qui vécurent dans la première moitié du 15me siècle : *et circa meam ætatem doctissimi Wilhelmus Dufay, ac Antonius de Bufna, quorum, etc.* Il prend le titre de musicien ducal au commencement de sa dédicace.

Glarean nous a conservé, dans son Dodécacorde (p. 262), un cantique à quatre voix d'Adam de Fulde; c'est un morceau fort bien écrit, et l'un des plus anciens monumens de compositions régulières à plusieurs parties. Dans l'*Enchiridion* des chants religieux et des psaumes, Magdebourg, 1673, on trouve aussi, p. 50, le chant : *Ach hulp my leidt und senlich klag*, sous le nom d'Adam de Fulde.

ADAM (LOUIS), né vers 1760 à Miettersholtz, département du Bas-Rhin, eut d'abord pour maître de clavicorde un de ses parens, excellent amateur ; il eut ensuite quelques mois de leçons de piano d'un bon organiste de Strasbourg, nommé Hepp, mort vers 1800 ; mais c'est surtout à l'étude qu'il a faite, par lui-même, des écrits d'Emm. Bach, des œuvres de Hændel, de Bach, de Scarlatti, de Schobert, et, plus récemment, de Clementi et de Mozart, qu'il doit la science et le talent qui l'ont placé au premier rang parmi les professeurs de son instrument. M. Adam a dans son enfance étudié sans maître le violon et la harpe. Il a aussi appris seul l'art d'écrire ou la composition.

Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, pour y enseigner la musique, il débuta par deux symphonies concertantes pour harpe et piano avec violon, qui furent exécutées au concert spirituel, et qui étaient les premières qu'on eût entendues en ce genre. Depuis ce temps, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1797, il fut nommé professeur au Conservatoire ; là, il a formé un grand nombre d'excellens élèves ; les plus connus sont MM. Kalkbrenner, F. Chaulieu, Henri Le Moine, Mlles Beck, Bosse et Renaud d'Allen, qui, successivement, ont obtenu les premiers prix de piano dans cette école. Hérold père et fils, Callias, Rougeot, Breval fils, Mlle Bresson, et beaucoup d'autres, ont aussi reçu de ses leçons.

Les ouvrages de M. Adam sont : 1° onze œuvres de sonates pour le piano ; 2° quelques sonates séparées; 3° des airs variés pour le même instrument, notamment celui du *roi Dagobert*, qui a eu beaucoup de succès ; 4° *Méthode ou principe général du doigté, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles avec le doigté*, etc. (en société avec Lachnith), Paris, Sieber, 1798 ; 5° *Méthode nouvelle pour le piano, à l'usage des élèves du Conservatoire, Paris*, 1802. Peu d'ouvrages élémentaires ont eu une vogue semblable à celle que celui-ci a obtenue. Près de vingt mille exemplaires ont été livrés au public dans l'espace de 25 ans. Cette vogue était méritée sous le rapport de l'exposé des principes du doigté, qui n'avait jamais été

si bien fait. Une cinquième édition de cet ouvrage, revue avec soin par l'auteur, a été publiée à Paris, en 1831); 6° des quatuors d'Haydn et de Pleyel arrangés pour piano; 7° un recueil de romances; 8° la collection entière des *Délices d'Euterpe;* 9° Journal d'ariettes italiennes de M[lles] Erard. M. Adam a été nommé chevalier de la légion d'honneur au mois de novembre 1829. Il est encore aujourd'hui chargé de l'enseignement du piano dans la classe des femmes, au Conservatoire de Paris.

ADAM (Adolphe-Charles), fils du précédent, né à Paris en 1803, fut admis comme élève au Conservatoire en 1817. Après avoir terminé ses études de solfège et de piano, il entra dans la classe de M. Reicha pour y étudier l'harmonie et le contrepoint, et devint ensuite élève de M. Boieldieu pour le style idéal. Ses premiers essais de composition consistaient en fantaisies et airs variés pour le piano. Il a écrit un nombre considérable de ces morceaux sur des thèmes de tous les opéras qui ont été représentés à Paris, particulièrement sur ceux de la *Muette de Portici*, d'Auber, *la Fiancée*, du même compositeur, *Guillaume Tell*, *Moïse* et le *comte Ory*, de Rossini, *la Dame Blanche*, et *les Deux Nuits*, de Boieldieu, *Emmeline*, d'Hérold, et beaucoup d'autres. La même fécondité s'est fait remarquer dans les airs et les morceaux d'ensemble qu'il a écrits pour beaucoup de vaudevilles et d'opérettes qui ont été représentés sur les théâtres du *Gymnase*, du *Vaudeville*, et des *Nouveautés*. On peut citer surtout quelques morceaux de *la Batelière* et du *Hussard de Felsheim*, lesquels ont obtenu du succès. La première composition de quelque importance de M. Adam fut l'opéra de *Pierre et Catherine*, en un acte, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois de février 1829. Cet ouvrage, qui annonçait du talent, mais une facilité un peu trop négligée, a été bien accueilli du public. *Danilowa*, autre opéra en trois actes, qui a été joué au même théâtre, au mois d'avril 1830, est un ouvrage plus important, où l'on remarque plus d'habileté dans la facture, et qui donnait des espérances pour l'avenir. Malheureusement le désir de faire vite sembla occuper pendant quelque temps ce jeune musicien plus que celui de faire bien. Ses productions se succédaient avec rapidité et se ressentaient plus ou moins de la promptitude avec laquelle elles avaient été conçues. *Le Morceau d'ensemble*, représenté à l'Opéra-Comique, au mois de mars 1831, *le Grand Prix*, opéra en trois actes, donné au mois de juillet de la même année, et quelques autres pièces dont les titres ne sont pas présens à ma mémoire, firent craindre que M. Adam ne fût pas né pour laisser des traces durables de son passage sur la scène lyrique; mais un nouvel ouvrage qu'il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, le 17 septembre 1833, sous le titre du *Proscrit*, prouve que cet artiste peut prétendre à d'honorables succès. Il y a là de la force, du sentiment dramatique et plus de nouveauté dans les idées que M. Adam n'en avait mis dans ses précédentes productions. En 1832, ce compositeur s'est rendu à Londres où il a écrit la musique d'un grand ballet pour le théâtre de Covent-Garden.

ADAM (Charles-Frédéric), organiste à Fischbach près de Bischosswerda, est né en 1770 à Zadel, près de Meissen. On a de lui : 1° six pièces d'orgue. Meissen (sans date); 2° chants pour quatre voix d'hommes (*ibid.*); 3° douze danses pour le piano. Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

ADAM (Jean-Théophile), musicien de chambre à la cour de Dresde, est né le 1[er] juillet 1792 à Taubenheim, près de Meissen. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° dix variations pour le piano sur l'air allemand : *Liebes Maedchen, hor.* Meissen, Godsche. 2° *Der Lustige Klavierspieler* (Recueil de quarante-huit pièces, consistant en diverses

danses, dont quelques-unes à quatre mains et douze variations). *Ibid.;* 3° six pièces faciles fuguées pour l'orgue, *ibid.;* 4° *Kurze und Leichte Gesænge zum Gebrauche beim Gottesdienste und bei sing umgængen* (Chants courts et faciles pour l'usage des dimanches, etc., à quatre voix, *ibid.;* 5° *la Cloche*, de Schiller, avec accompagnement de piano, *ibid.*

ADAM (n. VINCENT) ou ADAN, musicien espagnol qui vivait à Madrid vers la fin du 18me siècle, a publié en 1786 : *Documentos para instruccio de musicos y afficionados, que intentan saber el arte de la composicion* (Instruction pour les musiciens et amateurs qui veulent se livrer à l'art de la composition) in-folio, quatre feuilles de texte et dix-neuf d'exemples.

ADAMBERGER (. . . .), connu aussi sous le nom italien *Adamonti*, naquit à Munich en 1743. Il reçut une place gratuite au séminaire de cette ville, et y étudia les sciences et la musique. En 1755 Valesi se chargea de lui donner des leçons de chant ; après avoir passé six ans auprès de cet habile maître, il fut placé, à sa recommandation, comme premier tenor au théâtre de San-Benedetto, à Venise, en 1762. Il y obtint tant de succès qu'il fut appelé dans plusieurs autres villes d'Italie. Ce fut alors qu'il changea son nom d'Adamberger contre celui d'Adamonti. En 1775, Valesi fut appelé à Vienne pour y chanter à l'opéra italien ; mais la cour de Bavière n'ayant point voulu lui accorder de congé, il envoya Adamberger à sa place. La qualité de sa voix et son talent de chanteur plurent si bien aux habitans de Vienne qu'il obtint un engagement fixe. Cet habile artiste mourut à Vienne en 1803, à l'âge de 60 ans.

ADAMER. On a gravé sous ce nom douze menuets pour le piano, à Vienne, chez Mollo.

ADAMI DA BOLSENA (ANDREA), maître de la chapelle pontificale et de l'académie des Arcades de Rome, où il était désigné sous le nom de *Carielo Piseo*, naquit à Rome au mois d'octobre 1663. Il fut d'abord au service du cardinal Ottoboni, qu'il quitta pour la place de maître de chapelle du pape. Il mourut le 22 juillet 1742, dans la 79me année de son âge.

On a de lui : *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella ponteficia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie.* Roma, per Antonio de Rossi, 1711, in 4°. On y trouve les biographies et les portraits de douze maîtres de la chapelle pontificale. Cet ouvrage est très rare.

ADAMI (ERNEST-DANIEL), né à Zduny, dans la grande Pologne, le 19 novembre 1716, reçut les premières leçons de musique d'Abraham Lungner; ensuite il forma son talent sous la direction du chantre Conteuins pour le chant, de Frendel pour le piano, et de l'organiste Zacchau pour la composition. Adami, destiné par son père à être un artisan, mais passionnément entraîné vers l'étude des lettres et des arts, fut redevable aux sollicitations de Gunther de la permission qu'il obtint enfin de se rendre au gymnase de Thorn. Là il eut une place de choriste dont les émolumens lui facilitèrent les moyens d'achever ses études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de 19 ans, une place de co-recteur lui fut offerte à Strasbourg et il l'accepta.

Le comte Dohna Wartenberg Leistenau, à qui il avait été recommandé, le chargea peu de temps après de l'éducation de son fils. En 1736 il partit avec son élève pour Kœnigsberg, et visita l'université; ensuite il vécut dans la maison du professeur Gunther et se lia d'amitié avec Thomson. En 1738 il quitta Kœnigsberg et se rendit à Kannitz, où on lui offrait une place de co-recteur. Il s'était déjà mis en route pour s'y rendre, lorsque tout à coup il changea d'avis et se rendit à Jena pour y terminer ses études théologiques. Il y suivit les cours de Renschner, de Ruchenberger, de Hamberger et de Stock. Deux ans après on

l'éleva au grade de maître-ès-arts, et l'année suivante il retourna dans sa ville natale pour s'y exercer à la prédication. En 1743 il fut nommé co-recteur et directeur de musique à l'école latine de Landshut. Il occupa ce poste jusqu'en 1757 où il l'abandonna pour celui de pasteur de Sorge et de Kœniucheu, dans la Prusse méridionale. Devenu pasteur de Felckne en 1760, il se démit volontairement de sa place en 1763, et fut en dernier lieu appelé comme pasteur à Pommerwitz, près de Neustadt, dans la haute Silésie, où il mourut le 19 juin 1795. Forkel dit (*Allgem. Litter. der Musik*, page 147) qu'Adami mourut à Landsbud en 1758; il a été induit en erreur sur ce point; mais Lichtenthal est tombé dans une inadvertance bien plus singulière à l'égard de cet écrivain, car au tome troisième de sa bibliographie de la musique (page 199), il le fait mourir à l'époque indiquée par Forkel, et au quatrième volume du même ouvrage (page 30), il indique la date véritable de son décès.

Adami s'est fait connaître dans le monde musical par deux ouvrages qui ne manquent point d'intérêt. Le premier a pour titre : *Vernunftige gedanken über den Dreyfachen Widerschall vom Eingange des Aderbachischen Steinwaldes im Kœnigreich Bœhmen* (Réflexions sur le triple écho d'Aderbach, à l'entrée de la forêt de Stein, dans le royaume de Bohême). Leipzig, 1750, in-4°. Le deuxième est intitulé : *Philosophisch musikalische Abhandlung von dem gottlich schoëne der Gesangsweise in geistl. Liedern bei offentlichen Gottesdienst*. (Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin). Leipsick, 1755, in-8°. On a aussi d'Adami une cantate publiée en 1745, une autre, en 1746, et il a laissé en manuscrit quatorze cantates de noces, sept cantates pour diverses circonstances et six cantates religieuses.

ADAMI (VINATIER), maître de clarinette, né vraisemblablement dans le Piémont, a fait imprimer une méthode pour son instrument, à Turin, chez les frères Reycend. Je suis tenté de croire que le nom de famille de ce musicien est *Vinatier*, et qu'*Adami* n'est que le prénom. Je le cite d'après la bibliographie de Lichtenthal (t. 4, p. 178).

ADAMS (THOMAS), né en 1783, étudia la musique sous le docteur Busby, jusqu'à l'âge de onze ans. En 1802, il fut nommé organiste de la chapelle de Lambeth à Carlisle, et conserva cette place jusqu'en 1814. Il fut alors choisi, parmi vingt-huit autres candidats, pour être organiste de St-Paul à Deptford, où il se trouvait encore en 1824. Depuis lors il s'est fixé à Londres. T. Adams a dirigé les séances musicales annuelles de *l'Apollonicon*, depuis leur commencement, et y a fait des lectures sur divers sujets relatifs à la musique. Les principales compositions de cet artiste sont : « six fantaisies, » publiées en 1812; « *Scots who hae with Wallace bled*, » avec des variations pour l'orgue (Mayhew); « *Adeste fideles*, » avec variations; « *A rose tree in full bearing*, avec variations; « *Quant' è più bella*, » de Paisiello, avec variations (ces trois dernières pièces chez Clementi), « *Deh prendi* » et « *My jo Janet*, » l'un et l'autre avec variations; « six fugues pour l'orgue » (Clementi); « trois fantaisies pour l'orgue » (Hodsoll). Thomas Adams se proposait de publier dans le cours de l'année 1824, six grandes pièces pour l'orgue. On a aussi de lui : *Psalmist's new companion, containing an introduction to the grounds of psalmody* (Introduction aux principes de la psalmodie), et *A familiar introduction to the first principles of music for the use of beginners on the piano-forte*, Londres (sans date). M. Adams est un musicien de quelque mérite.

ADCOCK (JACQUES), maître de musique du collége du roi à Cambridge, naquit en 1778 à Eton, dans le duché de Buckingham. En 1786 il fut admis comme choriste

de la chapelle Saint-George à Windsor, et entra au collége d'Eton où il reçut son éducation musicale sous le D. Aylward et M. Sexton. En 1797, il fut élu un des clercs laïques de la chapelle de Saint-George, et en 1799, il reçut sa nomination à la même place au collége d'Eton. Il quitta ces deux emplois lorsqu'il fut nommé clerc laïque du roi à la Trinité et au collége de Saint-Jean à Cambridge. Les principales compositions d'Adcock sont des *glees*, savoir : trois *glees* dédiés à sir Patrick-Blake (Birchall); « *Hark, how bees*, » *glee* à quatre voix (Preston); *Welcome mirth*, à trois voix (Goulding), etc., etc.

Adcock se propose de publier des principes de chant avec trente *solfeggi* pour l'instruction des personnes qui veulent chanter à la première vue.

ADDISSON (JEAN), fils d'un mécanicien fort habile, est né en Angleterre, vers la fin du 18e siècle. Il débuta dans le carrière musicale comme contre-basse au théâtre de Liverpool. Quelque temps auparavant il avait épousé miss Willems, nièce du célèbre Reinolds, qui fut engagée comme cantatrice au théâtre de Dublin, où Addisson la suivit. Deux ans après mistriss Addisson débuta au théâtre de Covent-Garden, ce qui donna occasion à son mari de se fixer à Londres. Cependant il ne tarda point à le quitter pour se rendre à Bath, puis à Dublin, et enfin à Manchester, où il établit une filature. Malheureusement ses spéculations ne réussirent point, et il fut obligé de quitter son établissement avec perte. Il revint alors à Londres, où il entra comme contre-basse au théâtre italien. Peu de temps après, M. Arnold ouvrit le théâtre appelé *le Lycée*, et Addisson fut engagé pour composer la musique de quelques petits opéras, tels que *My uncle, My aunt, Two words or silent not dumb, Fice and easy*, etc. Il a écrit aussi pour le théâtre de *Covent-Garden* la musique de *Robinet the Bandit*, et arrangé celle de Boieldieu sur le drame de *Rose d'Amour*, traduction du *Chaperon Rouge*. Outre cela il a publié des *airs, duos, glees*, etc. Il se livre maintenant à l'enseignement du chant.

ADELBOLD, évêque d'Utrecht, né vers la fin du 10me siècle, d'une famille noble du pays de Liége, étudia dans cette ville et à Rheims; il devint l'un des plus savans hommes de son temps; sa réputation s'étant répandue en Allemagne, l'empereur Henri II l'attira à sa cour, l'admit dans son conseil, le nomma son chancelier, et lui fit obtenir l'évêché d'Utrecht. Tant de succès, loin de satisfaire l'ambition d'Adelbold, ne fit que l'augmenter. Il fit longtemps la guerre à Dideric, comte de Hollande, et ravagea ses états, parce que le comte avait refusé de lui céder l'île de Merwe, située entre la Meuse et le Waahl. Forcé de faire enfin la paix, il cultiva les sciences, fonda des églises, et ne cessa de travailler à la prospérité de son diocèse jusqu'à sa mort, arrivée le 27 novembre 1027. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité intitulé *de Musicâ* que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de musicâ sacrâ*, etc., tome 1, page 303. Le style d'Adelbold est plus élégant que celui des écrivains de son siècle.

ADELGASSER (ANTOINE CAJETAN), né en Bavière vers 1720, était organiste et timbalier de la chapelle de Salzbourg en 1757. Déjà, à cette époque, il s'était acquis la réputation d'un bon organiste et d'un accompagnateur habile sur le piano. Ses compositions lui avaient fait aussi beaucoup d'honneur, quoiqu'on lui reprochât d'imiter trop le style d'Éberlin son maître. Adelgasser n'a rien fait imprimer, mais il a laissé dans les archives de la chapelle de Salzbourg plusieurs compositions importantes pour l'église. On ignore l'époque de sa mort.

ADELUNG (JACQUES), membre de l'académie d'Erfurt, professeur au gymnase, organiste de l'église luthérienne, et constructeur de clavecins, naquit le 14 janvier 1699 à Bindersleben, petit village

près d'Erfurt. Il commença ses études à l'école de Saint-André de cette ville, et y resta depuis 1711 jusqu'en 1713, époque où il passa au gymnase sénatorial, qu'il fréquenta jusqu'en 1721. En 1723 il alla à l'université de Iéna, où il prit le grade de professeur, après avoir soutenu une thèse de *obligationis veræ naturæ ae usu*. Ses études musicales se firent sous la direction de Chrétien Reichart, organiste à Erfurt. Au mois de janvier 1728 il succéda à Buttstett comme organiste à l'école luthérienne, place qu'il occupa jusqu'à sa mort arrivée le 5 janvier 1762. Il a formé un grand nombre d'élèves pour le clavecin et pour les langues anciennes.

Il a publié les ouvrages suivans: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils für alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils für die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich für die, so das Clavier, vorzuglich lieben; theils für die Orgel und Instrumentmacher* (Introd. à la science musicale, etc.), Erfurt, 1758, in-8°. C'est un livre intéressant, plein de recherches savantes, et qui prouve qu'Adelung avait de la méthode et l'esprit philosophique; mais le style en est lourd. Jean-Ernest Bach y a joint une préface. Le maître de chapelle Hiller en a donné une seconde édition à Leipsick, en 1783, avec quelques augmentations.

2° *Musica mechanica organœdi, das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung*, etc., *der Orgeln, Clavicymbel, Clavicordien und anderer Instrumente, insofern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nothig ist*, etc. *mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede verschen, und zum Druck befordert von M. Joh. Lorenz Albrecht*, etc., Berlin, 1768, in-4°. (Introduction à la construction, l'usage et la conservation des orgues, clavecins, clavicordes et autres instrumens, etc., avec quelques remarques et une préface, par J.-C. Albrecht). Cet ouvrage, ainsi que le suivant, a été publié après la mort de l'auteur. On trouve dans la première préface de celui-ci la vie d'Adelung écrite par lui-même.

3° *Musikalisches siebengestirn, das ist: sieben zur edlen Tonkunst gehorige fragen, auf erhaltenen Befehl der churfürstl. mainzischen Akad. nützlicher Wissenschaften in Erfurt, anfænglich in lateinischer Sprache beantwortet nachgehends aber ins Deutsche übersetzt.* Berlin, 1768, in-4°, quatre feuilles et demie (Les sept étoiles musicales, etc.). Adlung choisit ce titre singulier pour des réponses à sept questions qu'on lui avait faites sur les intervalles, et particulièrement sur la nature de la quarte. Cet ouvrage, comme on le voit par le titre, fut d'abord écrit en latin, et traduit ensuite en allemand.

Adlung avait aussi écrit: 1° *Anweisung zur General-Bass* (Instruction sur la basse continue); 2° *Anweisung zur italiænischen Tabulatur* (Instruction sur la Tablature italienne); 3° *Anweisung zur Fantasie und Fuge* (Instruction sur la fantaisie et la fugue); mais ces trois ouvrages ont été perdus dans un incendie qui enleva à l'auteur une partie de sa fortune.

ADENÈS, ménestrel attaché au service de Henri III, duc de Brabant, est souvent cité par les écrivains de son temps sous le nom du *roi Adenès*, parce qu'il était roi des ménétriers. Ce ménestrel jouait de la viole, car il est représenté tenant cet instrument dans une miniature du manuscrit du roman de *Berthe aux grands pieds*, qui est à la Bibliothèque du Roi, à Paris (Supplém. du fonds du roi, n° 428), Adenès, dans un de ses fabliaux, nous apprend que ce fut le duc Henri III qui lui fit apprendre son art:

> Ce livre de *Cléomadès*,
> Rimay-je li roi Adenès,
> Ménestrel au bon duc Henri
> Fui. Cil maleva et norri
> Et me fist mon mestier apprendre,

Dieu l'en veille guerdon rendre
Avec ses ame en paradis.

ADOLFATI (ANDRÉ), élève de Balthasar Galoppi, uaquit à Veuise, en 1711. Il fit à Gênes l'essai d'un nonveau genre de mesure à cinq temps, ou à deux temps inégaux, dans un air de son opéra d'Ariane, qui commence par ces mots : *Se la sorte mi condanna*. On dit qu'il avait imité eet effet de Marcello. Il a composé les opéras dont les titres suivent : 1° *Ariane*, à Gênes, en 1750 ; 2° *Adriano in Siria*, dans la même ville, en 1751 ; 3° *La gloria ed il piacere*, en 1752. La Bibliothèque du Roi, à Paris, possède en mannscrit un *Nisi dominus*, à voix seule, et un *Laudate pueri* à quatre voix, de la composition do ce musicien ; enfin on a publié sous son nom : *Sei sonate a tre, cinque e sei, opera* 1ª, Amsterdam.

ADRASTE, philosophe péripatéticien, né à Philippes, ville de Macédoine, fut disciple d'Aristote, et vécut conséquemment au temps d'Alexandre, entre la 105ᵉ et la 115ᵉ olympiades. On sait qu'il a écrit un traité de musique en trois livres que Porphyre et Théon do Smyrne out cité. Gér. J. Vossius (*de Scient. Mathem*, c. 58, § 14), et Fabricius, d'après le témoignage de Scipion Tellus (*Bibliot. Græc.*, lib. III, c. 10) ont écrit qu'il en existe un manuscrit au Vatican, et une antre copie dans la bibliothèque du cardinal Saint-Ange, d'où elle a passé depuis dans celle du cardinal Farnèse, son frère. Forkel, d'après les journaux littéraires do 1788, annonça dans son Almanach musical, publié l'année suivante, la découverte que M. Pascal Baffi venait de faire du traité d'Adraste dans la bibliothèque du roi de Naples, dont il était le conservateur. Ce bibliothécaire venait de faire connaître son intention d'en publier lo texte grec avec nne version latine. Il est assez singulier que M. Baffi ait donné comme une chose nouvelle la découverte de ce manuscrit, qui n'était autre que celui dont Vossius et Fabricius avaient déjà révélé l'existence ; car la bibliothèque du cardinal Farnèse avait passé en la possession du roi de Naples, qui l'avait rendue publique. Le titre de l'ouvrage était celui-ci : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν βιβλία τρία.

On s'est souvent étouné, dans le mondo littéraire, que la publication annoncée par M. Baffi n'eût pas été réalisée ; les savans éditeurs de la collection des manuscrits découverts à Herculanum ont donné le mot de l'énigme dans une note qui accompagne un passage du traité sur la musiquo de Philodème (*V.* ce nom), inséré au premier volume de cette collection. Ayant examiné le manuscrit dont il s'agit, ils no tardèrent point à reconnaître que le traité de musique qu'il contient est le même qui est connu sous lo nom de *Manuel Bryenne;* mais ayant remarqué qu'il y est beaucoup parlé du genre enarmonique qui, selon le témoignage de Photius, avait disparu do la musique grecque avant le septième siècle, et dont il n'a plus été question après que Bryenne eut écrit, ils commencèrent à douter quo cet écrivain fût le véritable auteur de l'ouvrage qui porte son nom, et ils pensèrent qu'il appartenait réellement à Adraste.

D'un autre côté, leur soupçon s'évanouit en considérant que dans les trois livres des *Harmoniques*, il se trouve non seulement des passages assez longs empruntés à Théon de Smyrne, mais même des chapitres entiers de cet auteur, que Bryenne y a insérés, entre autres les chapitres II et VI qui, dans l'édition publiée par Wallis, se trouvent pages 377 et 381 : d'où il est démontré que l'auteur du livre attribué à Adraste par le manuscrit en question est postérieur non seulement à ce philosophe, mais aussi à l'époque bien plus récente de Théon de Smyrne. Enfin, en égard au grand nombre de passages extraits d'Adraste, do Théon et de plusieurs autres auteurs dans le livre de Bryenne, les commentateurs de Philodème considèrent plutôt cet écrivain commo un copiste fidèle et comme un compilateur exact, que

comme un théoricien qui écrivait d'après son propre système [1].

Pour en revenir à Adraste, je rapporterai ici un fait assez remarquable cité dans son livre des Harmoniques, dont il n'est parvenu jusqu'à nous que des fragmens : ce fait, nous le devons à Porphyre, qui l'a rapporté dans son commentaire sur le traité de musique de Ptolémée (p. 270, édit. Wallis.). Cet écrivain dit qu'Adraste a fait mention d'un phénomène observé de son temps, lequel consistait à faire résonner les cordes d'un instrument de musique, en pinçant celles d'un autre instrument placé à une distance assez grande; il résultait de ce mélange de sons, dit Adraste, un ensemble agréable. On ne pouvait aller plus près de la science de l'harmonie : il est singulier que les musiciens grecs n'aient point vu au-delà. Chez les modernes, le phénomène dont il s'agit a été indiqué par Mersenne dans son traité de l'*Harmonie universelle*, et Sauveur (*V.* ce nom) en a fait l'analyse.

ADRIANI (FRANÇOIS), compositeur italien, naquit à Santo-Severino, dans la Marche d'Ancône, en 1539. En 1593, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; mais il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois environ, étant mort le 16 août 1575, à l'âge de 36 ans. Il fut inhumé dans l'église des Douze-Apôtres, et l'on plaça sur son tombeau une inscription honorable qui a été rapportée par Bonaventure Malvasia (*Compend. stor. della Basilica de' SS. XII Ap.*). Ce musicien a écrit des psaumes à quatre voix qui ont été publiés avec ceux de Jacques de Wert, sous ce titre : *Adriani et Jachet Psalmi vespertini omnium festorum per annum, quatuor vocum*, Venise, 1567, in-4°. Gesner indique des chansons à quatre voix et des motets sous le nom d'Adriani (*Bibl. in epit. redac., lib.* VII, *tit.* 5).

ADRIANSENS (EMMANUEL), luthiste fort habile qui vivait dans la seconde moitié du 16me siècle, était né à Anvers. C'est le même musicien dont le nom assez singulièrement latinisé est écrit *Hadrianius* par quelques auteurs, et même sur les titres de ses ouvrages. Adriansens a publié deux suites des pièces pour un, deux, trois et quatre luths, à quatre et cinq parties, arrangées d'après des compositions de Cyprien Rore, Roland de Lassus, Jachet de Berchem, Jacques de Waert, Philippe de Mons, Noé Faignient et Hubert Walrant. Ces recueils ont pour titre : *Pratum musicum longe amœnissimum, cujus spatiosissimo eoque jucundissimo ambitu (prœter varii generis axiomata seu phantasias) comprehenduntur....omnia ad testudinis tabulaturam fideliter redacta, per id genus musices experientissimum artificem Emanuelem Hadrianium Anverpiensem. Ant. Pet. Phale-*

[1] La collection des manuscrits d'Herculanum étant assez rare hors de l'Italie, et la note qui vient d'être citée n'étant pas sans importance, j'ai cru qu'il serait utile de la donner ici textuellement; la voici : « An enarmonium musicæ genus, quod Photio teste seculo jàm VII disparuerat, uni Bryennio post tot sæculorum intervallum innotuisse dicemus, rursùs post ipsum ex hominum memoria delendum? *Credat judæus Apella.* Quid vero, quod nulla in eo christianismi nota adparet? Hisce sane de causis suspicio oh orta nobis erat sub Breyennii nomine ipsum Adrastum peripateticum delitescere, prout nostræ Farnesianæ Bibliothecæ codex Ms. indicaverat. Is enim inter alia continet tres *Harmonicorum* libros, qui Bryennio vulgò adscribuntur, cum hoc titulo : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν βίβλοι τρεῖς. Atque is est codex ille de quo sic Fabricius in suâ bibliothecâ : *Adrasti peripatetici Harmonicorum libri tres, quos in bibliothecâ cardinalis à S. Angelo, quæ deinde fuit cardinalis Farnesii fratris servatur testatus est Scipio Tellus Neapolitanus indice librorum nondum editorum, quem bibliothecæ Mss. librorum pag. 167 inseruit Labbæus.* Nostro tamen suspicio illico evanuit, cum animadvertimus in hosce *Harmonicorum* libros transfossa fuisse non modo satis longa Adrasti loca a Theone Smyrneo adlata, sed etiam Theonis ipsius integra fere capita, uti præ reliquis cap. 2 et 6, quæ inserta leguntur apud Bryennium, pag. 377 et 381. Auctor igitur *Harmonicorum* non modo est Adrasto, sed etiam Theone recentior. Hæc autem idcircò adnotare non piguit, ut veteris litteraturæ amatores, qualis sit iste codex a Fabricio, è Tello indicatus, cognoscant, nere nostra incuria tantum κειμήλιον in Farnesianæ Bibliothecæ scriniis, quæ hodie Augusti regis nostri munificentia publicæ usuræ mancipatur, sita putrescere indolescant. Ceterum quod ad Bryennium adtinet, ei profecto tres *Harmonicorum* libros adjudicare non dubitamus, etsi pacifica longinqui temporis possessione deturbare religio sit, non intercedimus : dummodò is nobis concedat Bryennium quandoque testem, tanquam veterum, qui nobis desunt, musicæ tractatorum fidelissimum exscriptorem producere. » (Herculan. volum. tom. 1. in c. n. (*) p. 7.)

sius, 1584, in-fol., *ib.* 1592. La tablature employée dans la notation de ces recueils est un des plus anciens monumens typographiques de la notation particulière du luth. Dans sa dédicace à Balthasar de Robiano, bourgeois et marchand d'Anvers, Adriansens dit qu'il a fait une étude approfondie de la musique et qu'il a poussé l'art de jouer, non *de la guitare*, comme l'a dit M. de Reiffenberg (*Lettre à M. Fetis... sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, dans le *Recueil encycl. belge*, t. 2, p. 67), mais du luth (dont le nom latin était *testudo*), aussi loin qu'il était possible. Il n'y a rien qui ne soit vrai dans ce que ce musicien dit de lui-même; car, non seulement il était évidemment le luthiste le plus habile de son temps, mais les virtuoses les plus renommés au commencement du 18me siècle auraient eu quelque peine à jouer ses pièces. Sous le rapport de l'art d'écrire, cette musique est également remarquable, et c'est vraiment une merveille de combinaison harmonique que la fantaisie d'Adriansens pour quatre luths sur la chanson flamande d'Hubert Walrant : *Als ick winde*. La collection des pièces de ce luthiste célèbre contient douze préludes, cinq fantaisies, trente-quatre madrigaux, cinq motets, dix chansons napolitaines, cinq gagliardes; neuf passamèses, allemandes, courantes et branles.

ADRIEN (MARTIN-JOSEPH), ou plutôt ANDRIEN, dit *La Neuville* ou ADRIEN L'AÎNÉ, naquit à Liége en 1766. Après avoir étudié la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, il vint à Paris, et fut admis à l'école royale de chant qui avait été formée aux menus-plaisirs par le baron de Breteuil. Le 20 juin 1785, il entra à l'Opéra, aux appointemens de quinze cents francs, et trente francs de gratification par chaque représentation. En 1786 il fut reçu au même théâtre pour y jouer en partage avec Chéron les rôles de basse, tels que ceux de rois, de grand-prêtre, etc. Comme acteur, il obtint du succès, parce qu'il avait de la chaleur et de l'intelligence; mais sa voix était dure et ingrate. Personne, d'ailleurs, n'était plus infatué que lui du système de déclamation exagérée qui régnait sur ce théâtre et qui en éloignait quiconque avait une oreille délicate. Adrien en fut la victime. Doué de la constitution la plus robuste, il ne put néanmoins résister à ces cris perpétuels; sa santé se dérangea, et quoique jeune encore, il fut obligé d'abandonner la scène et de se retirer en 1804. L'administration, de l'Opéra le nomma alors chef du chant; l'expérience ne l'avait pas éclairé, et il enseigna aux débutans les erreurs qu'il avait mises lui-même en pratique. A la mort de Lainé (mars 1822), Adrien fut appelé à remplir sa place de professeur de déclamation lyrique à l'école royale de musique; mais il ne jouit pas long-temps de sa nouvelle position, car il mourut le 19 novembre de la même année. Adrien a composé la musique de l'*Hymne à la Victoire* sur l'évacuation du territoire français (vendémiaire an 3) et de l'hymne aux martyrs de la liberté.

ADRIEN (.....), frère du précédent, chanteur et compositeur de romances, né à Liége vers 1767, s'est fait connaître à Paris, en 1790, par la publication de quelques recueils de romances, dont voici l'indication : 1° recueil de romances, paroles de Reignier; 2° second et troisième recueil d'airs avec acc. de clavecin, paroles de Florian; 3° quatrième recueil, id. Paris, 1799; 4° cinquième recueil, id. Ibid., 1802. On trouve aussi une *Invocation à l'Être Suprême*, musique d'Adrien, dans le *Recueil de chansons et de romances civiques*, publié à Paris en 1796. Adrien fut chef des chœurs au théâtre Feydeau, en 1794, mais il ne garda pas long-temps cette place.

Un troisième Adrien (Ferdinand), frère des précédens, professeur de chant à Paris, entra à l'Opéra comme maître des chœurs, en l'an 7, et fut renvoyé en l'an 9, pour cause d'inexactitude dans son service. Il a

composé quelques pièces détachées pour le chant.

ÆGIDIUS (JEAN), récollet espagnol, né à Zamora, vécut vers la fin du 13me siècle. Alphonse X le nomma gonverneur du prince Sancio. Parmi ses ouvrages, on en tronve nn intitulé *Ars Musica*, dont le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque du Vatican, et que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection d'écrivains sur la musiqne (*Script. eccles. de mus.*, tome 11, page 369).

AELREDE (S.), disciple de saint Bernard, né en Écosse, fut élu abbé de Riedval, où il monrut le 12 janvier 1166. On lui attribne un traité : *De abusu musices*; V. Combasis, *Bibliotheca Concinatoria*. Paris, 1662, tom. I, p. 610, tom. VIII, p. 799.

ÆMINGA (SIGEFROI-GASPARD), professeur de droit et recteur de l'académie de Greisswald, né à Mollen dans le Mecklenbourg, le 3 décembre 1710, fut appelé comme professeur à Greisswald en 1741, et y monrut le 25 mai 1768. Il a publié: *Programmata IV de choreis festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis festivis antiquitate claris, de conviviis festivis ævi antiqui*. Greisswald, 1749, in-4°.

AFFABILI-WESTENHOLZ (Mme), née à Venise en 1725, se rendit à Lnbeck, en 1756, avec une troupe de chanteurs italiens, et ensuite à Schwerin, en qualité de cantatrice de la cour. Pendant la guerre de sept ans, elle demeura presqne constamment à Hambourg, où elle obtint de brillans succès dans les concerts. De retour à Schwerin, elle y épousa Westenholz, maître de chapelle de la conr. Elle monrut dans cette ville en 1776. Les critiqnes de son temps donnent beaucoup d'éloges à l'égalité et à l'étendue de sa voix, à la netteté de son articulation, et à son goût dans l'adagio. A force de travail elle était parvenue à vaincre les difficultés de la prononciation allemande, et chantait aussi bien dans cette langue qu'en italien.

AFFILLARD (MICHEL L'), professeur de musique et musicien de la chapelle de Louis XIV, est entré au service de ce prince comme taille ou tenor, en 1683, aux appointemens de neuf cents livres par an, et a en pour successeur Philippe Santoni, au mois de juillet 1708. Il vécut encore quelques années après sa retraite, car les éditions de son livre snr la mnsiqne datées de 1710 et de 1717, ont été revues par lui. Il a publié : *Principes très faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement et à livre ouvert*. Paris, Ch. Ballard, 1705, in-4° oblong. Cet ouvrage eut beaucoup de succès, car la sixième édition parnt en 1710, à Paris; la septième et dernière est de 1717, in-4° oblong.

AFRANIO (....), chanoine de Ferrare, naquit à Pavie, dans les dernières années du quinzième siècle. Albonesio a publié (*Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam*, etc. Pavie, 1539, in-4°, p. 179) la description et la figure dn basson, dont il attribue l'invention à ce chanoine. L'ouvrage d'Albonesio est dédié à Afranio, que quelques antenrs ont nommé *Afanio*.

AGAZZARI (AUGUSTIN) naquit à Sienne d'une famille noble, vers 1578. Après avoir été quelque temps au service de l'empereur Matthias, il se rendit à Rome, où il devint maître de chapelle du collége allemand, et ensuite maître dn séminaire romain. Il se lia avec Viadana, et adopta sa méthode de la basse chiffrée, sur laquelle il a donné quelques règles générales dans son traité de musique. De retour dans sa ville natale, vers 1630, il y fnt nommé maître de chapelle de la cathédrale, et resta en possession de cette place jusqu'en 1630, époque de sa mort. On connaît de ce musicien les ouvrages suivans : 1° *Madrigali armoniosi a cinque o sei voci*, Anvers, 1600, in-4°; 2° *Madrigali a cinque voci, con un dialogo a sei voci, ed un pastorale a otto voci*,

Anvers, 1602, in-4°. Ces éditions sont italiennes; le titre seulement à été changé. En 1607, Nicolas Stein, libraire à Francfort sur le Mein, publia quarante-quatre motets latins d'Agazzari, à quatre, cinq, six, sept et huit voix, imprimés par Wolffgang Richter, in-fol. On connaît aussi des messes à quatre, cinq et six voix de cet auteur, des psaumes à huit voix, etc. Une collection d'ouvrages de sa composition a été publiée à Venise, en 1619, sous le titre de *Sertum Roseum*, op. 14. Il faut que ce soit une réimpression, car son œuvre seizième a été publié dans la même ville, en 1613, sous ce titre : *Dialogici concentus senis octonisque vocibus ab Augustino Agazzario harmonico intronato nunc primum in lucem editi. Opus decimum sextum. Venetiis apud Ricciardum Amadinum.*

Agazzari est compté parmi les écrivains sur la musique pour le traité qu'il a publié sous ce titre : *La musica ecclesiastica dove si contiene la vera diffinizione della musica come scienza, non più veduta è sua nobiltà.* Sienne, 1638, in-4°. C'est un ouvrage de peu de valeur. Quadrio dit que les ouvrages d'Agazzari sont au nombre de vingt-six, tous imprimés. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique trois livres de motets à quatre, cinq, six et huit voix. *Sacræ cantiones duarum et trium voc. lib.* 3, *Eucharisticum melos plur. voc. op.* 20, et *Madrigali armoniosi a sei voci*, tous de la composition de ce maître. Son œuvre quinzième a été publié sous ce titre : *Psalmorum ac Magnificat quorum usus in vesperis frequentior est.* Venise, Richard Amadino, 1615, in-4°.

AGELAUS DE TÉGÉE, habile citharisté, remporta le premier prix qu'on institua aux jeux pythiques, pour les joueurs d'instrumens à cordes. Ce prix était une couronne de laurier. Ce fut à la huitième pythiade, cinq cent cinquante-neuf ans avant J.-C.

AGLIATI, guitariste de l'époque actuelle, a publié pour son instrument : 1° *Sonate*, Milan, Riccordi; 2° *Tema con variazioni*, ibid.; 3° *Tema con sei variazioni*, ibid.; 4° *Sei variazioni* (*Ah! chi può mirarla*). Milan, Artaria.

AGNESI (MARIE-THÉRÈSE), fille de D. P. Agnesi, feudataire de Monteveglia, et sœur de Marie Gaetane Agnesi, qui professa les mathématiques à Bologne, et qui mourut à Milan en 1799, naquit à dans cette ville vers 1724. Elle eut la réputation d'être la plus habile claveciniste de son temps en Italie, et composa beaucoup de musique de clavecin, qu'elle dédia à l'impératrice Marie-Thérèse. On connaît quelques cantates de sa composition, et quatre opéras, *Sofonisbe*, *Ciro in Armenia*, *Nitocri* et *Insubria consolata* (1771), qui ont eu du succès. On ignore l'époque de sa mort.

AGNOLA (D.-JACQUES), prêtre vénitien, vécut dans la seconde moitié du 18me siècle. C'était un contrapuntiste de l'ancienne école, dépourvu de génie, mais possédant de bonnes traditions. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, de concertos et de sonates pour le piano, qui sont restés en manuscrit.

AGOBARD, archevêque de Lyon, né à la fin du 8me siècle au diocèse de Trêves, dans la Gaule belgique. Il fut ami de Leydrade, archevêque de Lyon, auquel il succéda. Son caractère impétueux l'entraîna dans la révolte des enfans de Louis-le-Débonnaire; mais plus tard il reconnut son erreur et s'en repentit. Après avoir été déposé en 835 par le concile de Thionville, il fut rétabli, et mourut en Saintonge, le 6 juin 840. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité *de Correctione antiphonarii*, qui a été inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. 14, p. 323.

AGOSTINI (LOUIS), théologien, protonotaire apostolique et compositeur habile, naquit à Ferrare en 1534. Il fut long-temps maître de chapelle d'Alphonse II d'Est, et de la cathédrale de Ferrare; il mourut dans sa patrie à l'âge de 56 ans, le 20 septembre 1590.

On connaît de lui : *Messe*, *Vespri*,

Mottetti, Madrigali et Sinfonie, in Ancona, pressio Giov.-Paolo Landrini, 1588.

AGOSTINI (PAUL), né à Vallerano, en 1593, fut élève de Bernardino Nanini, dont il épousa la fille. Après avoir été successivement organiste de Sainte-Marie *in Transtevere*, et maître de chapelle de Saint-Laurent *in Damaso*, il succéda à Vincent Ugolini dans la place de directeur de la chapelle du Vatican, le 16 février 1626. Il ne jouit pas long-temps de cette situation honorable, car il mourut au mois de septembre 1629, à l'âge de 36 ans, et fut inhumé dans l'église de S. Michel. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les maîtres de chapelle, citées par Baini (*Memor. storico-crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 42, n. 481), dit que Agostini obtint la chapelle de Saint-Pierre par suite d'un défi de composition qu'il adressa à Ugolini, son condisciple, qui en était le maître actuel. Ugolini n'ayant point accepté, le chapitre le renvoya et donna sa place à Agostini. M. l'abbé Baini révoque en doute cette anecdote par des motifs qui paraissent plausibles. Les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810) ont fait sur ce maître, d'après Laborde, une cumulation d'erreurs : ils placent l'époque de sa vie vers 1660, et le font mourir dans un âge avancé. Hawkins (*A general history of music*, t. 4, p. 79), et Forkel (Mus. Bibl., t. 2, p. 206), sont aussi dans l'erreur en le faisant élève de Palestrina, car ce grand maître mourut en 1594, un an après la naissance d'Agostini. Ce compositeur avait une fille qui a épousé Fr. Foggia, son élève.

Antimo Liberati a fait un éloge pompeux d'Agostini dans sa lettre à Ovide Persapegi (p. 27). *Fu Paolo Agostino*, dit-il, *uno de' più spiritosi e vivaci ingegni che abbia avuto la musica a' nostri tempi in ogni genere di composizione armonica, di contrappunti, e di canoni; e tra le altre sue opere meravigliose, fece sentire nella basilica di S.-Pietro, nel tempo ch'egli vi fu maestro di cappella, diverse modulazioni a quattro, a sei, e otto chori reali, ed alcune che si potevano cantare a quattro, ovvero sei chori reali senza diminuire o snervare l'armonia, con istupore di tutta Roma ; e se non fosse morto nel fiore della sua virilità, avrebbe maggiormente fatto stupire tutto il mondo; e se fosse lecito, si potria con ragion dire di lui : Consumatus in brevi, explevit tempora multa.* Le pape Urbain VIII entrant un jour dans la basilique du Vatican, au moment où l'on exécutait une musique solennelle d'Agostini, à quarante-huit voix, s'arrêta pour en écouter l'effet, et en fut si satisfait qu'il salua l'auteur en s'inclinant vers lui. Les œuvres imprimées d'Agostini sont : 1° deux livres de psaumes à quatre et huit voix, Rome, Soldi, 1619; 2° deux livres de *Magnificat* et d'antiennes à une, deux et trois voix, Rome, Soldi 1620; 3° cinq livres de messes à huit et douze voix, Rome, Robletti, 1624, 1625, 1626, 1627 et 1628. Le P. Martini a publié un *Agnus Dei* de cet auteur, à huit voix réelles (*Saggio Fond. Prat. di contr. fug.* t. 2, p. 295), qui est véritablement un chef-d'œuvre de science. Agostini a écrit aussi un nombre considérable d'ouvrages à seize, vingt-quatre et quarante-huit voix; mais toutes ces productions sont restées en manuscrit; elles se trouvent en grande partie dans les archives de la maison Corsini *alla Lungara*, et en partie à la basilique du Vatican.

A. Adami da Bolsena a donné la notice et le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolara il coro dei cantori della cappella ponteficia*. Hawkins a reproduit le portrait dans le tome 4e de son *Histoire de la musique*.

AGOSTINI (PIERRE-SIMON), chevalier de l'éperon d'or, né à Rome, vers 1650, fut maître de chapelle du duc de Parme. Il a publié *Cantate a voce di basso solo*, Rome, 1680. Dans la même année, il a fait représenter à Venise un opéra de sa composition, sous le titre de *Il ratto delle Sabine*.

AGOSTINI (ROSA) était première cantatrice au théâtre de Florence, dans l'année 1777; elle se distingua d'une manière particulière avec Aprile, dans l'opéra de *Creso*, par Borghi.

AGRELL (JEAN), maître de chapelle à Nuremberg, né à Lœth, dans la Gothie orientale, étudia la musique et les belles lettres au gymnase de Linkieping et à Upsal. Il passa à Cassel en 1723, en qualité de musicien de la cour, et y resta pendant vingt-deux ans. En 1746, il fut appelé à Nuremberg pour y occuper l'emploi de maître de chapelle, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 19 janvier 1769.

On a gravé les ouvrages suivans de sa composition :

1° *Sei sinfonie a quattro, cioè violino primo, secondo, viola e cembalo e violoncello con corni da caccia, trombe, oboe, flauti dolci e traversi, ad libitum*, opera 1, Nuremberg, in-fol.; 2° *Tre concerti a cembalo obbligato con due violini e violoncello*, opera 2, Nuremberg; 3° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, viola e violoncello*, opera 3, Nuremberg; 4° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, alto viola, violoncello e basso ripieno*, opera 4, Nuremberg; 5° *Sonate a violino solo e cembalo o violoncello*, Nuremberg; 6° *Concerto a cembalo obbligato, due violini, viola e violoncello*, Nuremberg, 1761, in-fol. 7° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiera o violino*, Nuremberg, 1762, in-4°; 8° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero*, Nuremberg, 1765, in-4°; 9° Neu componirtes *solos a flauto traverso e cembalo*, Nuremberg, 1764. On trouve aussi en manuscrit dans le magasin de Breitkopf : 1° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, viola e basso, racolta prima*; 2° *Id. racolta seconda*; 3° *Id. racolta terza*; 4° *Id. racolta quarta*; 5° *Sei sonate a violino solo e basso*; 6° *Due concerti a violino concert., due violini, viola e basso*; 7° *Sei sinfonie a due violini, viola e basso, con corni, ad lib.* 8° *Sinfonia, id.*; 9° *Partita a due violini, viola, basso e corni*; 10° *Sonata per cembalo solo*; 11° *Concerto a cembalo obbligato, due violini, viola e basso*; 12° *Sonata a violino solo col basso*.

AGRICOLA (RODOLPHE), professeur de philosophie à Heidelberg, né à Baffeln, village à deux milles de Groningue, en 1443, fut l'un des hommes qui contribuèrent le plus à la restauration des sciences et des lettres. Son nom propre était *Huesmann*. Il étudia sous Thomas A'Kempis, et apprit la philosophie sous Théodore de Goze, dans un voyage qu'il fit en Italie. De retour dans les Pays-Bas, en 1477, il fut envoyé à la cour de l'empereur comme syndic de la ville de Groningue, et nommé, en 1482, professeur à Heidelberg, où il mourut le 25 octobre 1485. Il était à la fois bon peintre, poète, musicien, et savant philosophe. Il chantait et s'accompagnait avec le luth; on lui doit la musique de plusieurs de ses chansons hollandaises, à quatre voix. On sait aussi qu'il coopéra à la construction de l'orgue de Groningue. Parmi ses écrits, recueillis à Cologne sous ce titre : *R. Agricolæ lucubrationes aliquot lectu dignissimæ*, etc., 1539, deux vol. in-4°, on trouve des notes sur le traité de musique de Boèce.

AGRICOLA (MARTIN), chantre [1] et directeur de musique à Magdebourg, naquit à Sorau, en Silésie, dans l'année 1486. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui et le porta à se livrer avec ardeur à l'étude de cet art, sans négliger toutefois les langues grecque et latine, dans lesquelles il acquit une rare instruction. Né de parens pauvres, il fut obligé de pourvoir de bonne heure à son existence. Vers la fin de 1510, il partit pour Magdebourg, où il donna d'abord des leçons particulières de musique et de littérature. Quatorze ans après, c'est-à-dire en 1524, la grande école luthérienne de

[1] Le mot *cantor* employé par les Allemands ne saurait se traduire exactement en français parce qu'il désigne des fonctions qui n'existent pas chez nous.

cette ville fut établie; le mérite généralement reconnu d'Agricola le fit choisir pour y occuper la place de chantre; il fut donc le premier qui remplit ces fonctions dans cette ville depuis la réformation. Il paraît que les émolumens de sa place étaient fort médiocres, car, après l'avoir occupée pendant vingt ans, il écrivait à un de ses élèves, en 1544 : « Après avoir employé « tous mes soins à vous faire faire quelques « progrès dans la musique, pendant de « longues années, je me vois dans la né« cessité de vous prier de solliciter vos « parens, ou ceux que cela regarde, d'ap« porter quelques changemens à ma posi« tion, et de me retirer de l'état de gêne « où je languis, en augmentant mon trai« tement; car il est écrit : *toute peine « mérite salaire.* » Il termine ainsi l'épître dédicatoire de son traité de *Musica instrumentalis*, qui est adressée à G. Rhaw, de Wittenberg : « A Magdebourg, dans la « maison du vertueux et honorable Ahl« mann, qui, pendant long-temps, m'a « prodigué les secours les plus géné« reux. » On ignore si les réclamations d'Agricola eurent le succès qu'il en espérait, mais on sait qu'il exerça le professorat jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 10 janvier 1556.

Malgré les devoirs multipliés de sa place, il fut un des écrivains les plus laborieux et les plus distingués de son temps; ses travaux font époque dans l'histoire de la musique. Il fut le premier qui, dans la musique instrumentale, abandonna l'ancienne tablature allemande pour la notation moderne (V. Mattheson *in Ehrempforte*, p. 124). Ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est que, nonobstant le peu d'encouragement qu'il reçut, jamais son zèle ne se démentit et jamais ses travaux n'en souffrirent. Ce qu'il savait, il le devait au travail le plus obstiné, à une persévérance sans bornes; il n'avait même point à sa disposition le secours des livres, qui, à cette époque, étaient rares et trop chers pour lui. Il dit lui-même (vers la fin de sa *Musica instrumentalis*) : « Que « le lecteur veuille bien se rappeler ce que « j'ai déjà dit dans la préface du *Traité « de la musique figurée :* jamais personne « ne m'a donné une seule leçon, soit théo« rique, soit pratique, soit de chant figuré, « soit de musique instrumentale. Tout ce « que je sais, je le dois premièrement à « Dieu, qui distribue ses dons comme il « lui plaît; ensuite à un travail assidu, à « un zèle infatigable, à moi seul enfin, « secouru de la grâce de Dieu; c'est pour« quoi il faudrait m'appeler *un musicien « inné.* Il n'est pas étonnant, d'après cela, « que je reste aussi loin des grands maîtres.»

Voici les titres des ouvrages qu'on doit à ce savant infatigable : 1° *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ*, Magdebourg, 1512, in-8°. C'est un recueil de chants destinés à être chantés par les enfans des écoles pendant leurs récréations. 2° *Musica instrumentalis, deutsch, darin des Fundament und Application der Finger, als Floeten, Krumphœrner, Zinken, Bombard, Schalmeyen, Sackpeife*, etc. (Musique instrumentale allemande, etc.), Wittenberg, 1528, in-8°. C'est un traité des instrumens qui étaient en usage en Allemagne au temps d'Agricola, et de la manière d'en jouer; ouvrage important pour l'histoire de l'art, et dont la rareté est malheureusement excessive. La seconde édition fut publiée à Wittenberg, en 1545, in-8°. Elle est aussi rare que la première. 3° *Musica figuralis*, Wittenberg, 1529, in-8°. Ce traité de la musique figurée est en allemand, bien que les premiers mots du titre semblent indiquer un livre latin. Gruber cite une deuxième édition de cet ouvrage, datée de Wittenberg, 1532, in-8°. On ne comprend pas que Lichtenthal ait cru (*Bibliog. della musica*, t. IV, p. 137) que ce livre peut être le même que celui dont le titre suit, car il n'y a pas la moindre analogie entre la matière de l'un et celle de l'autre. 4° *Von den Proportionibus wie die Silben in die Noten Wirken* (Des proportions et de leur

influence dans la notation), Wittenberg, G. Rhaw, sans date. 5° *Kurz Deutsche Musica, mit 63 schonen hiblichen Exempeln, in vier Stimmen verfastt. gebessert mit 8 Magnificat, nach Ordnung der VIII Thon.* (Musique allemande abrégée, avec soixante-trois beaux exemples à quatre voix, etc.) Wittenberg, G. Rhaw, 1528, douze feuilles. 6° *Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime, complexum pueris una cum monochordi dimensione traditur,* Wittenberg, G. Rhaw, 1539, trois feuilles et demie in-8°. La seconde édition de ce petit ouvrage élémentaire a été publiée sous ce titre : *Quæstiones vulgariores in musicam, pro Magdeburgensis scholæ pueris digestæ. Item de recto testudinis collo ex arte probato, de tonorum formatione, monochordo, ac lectionum accedentibus,* Magdebourg, *apud M. Lottherum,* 1543, sept feuilles et demie in-8°. Forkel (*Allgem. Litter, der musik*), et Lichtenthal (*Bibliog. della mus.*) ont eru à tort que ces deux ouvrages sont différens, et ont commis une autre faute en disant qu'ils ont été réunis dans le livre suivant. 7° *Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla : scripti à Mart. Agricola, silesio soraviensi, in gratiam eorum qui in schola Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt,* Wittenberg, 1561, quatorze feuilles in-8°. Les deux ouvrages qui ont été réunis dans cette édition sont le traité des proportions et les rudimens de musique. 8° *Scholia in musicam planam Wenceslai de Nova Domo, ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholæ Tyronibus collecta,* Wittenberg, 1540, six feuilles in-8°. Cette date du commentaire de Martin Agricola, sur le traité de plain-chant de Wenceslas de Neuhaus, est indiqué par Gerber dans son nouveau dictionnaire des musiciens. Forkel et Lichtenthal assurent, au contraire, que l'ouvrage est sans date. On attribue aussi à Martin Agricola : 1° *Libellus de octo tonorum compositione*, in-8°, en vers; 2° *Georg. Thymi cantiones cum melodiis Martini Agricolæ et Pauli Scholenrenteri*, Zwickau, 1553.

AGRICOLA (ALEXANDRE), contrapuntiste du 16e siècle, naquit dans les Pays-Bas, et fut engagé au service de Philippe, roi d'Espagne. Il mourut dans la soixantième année de son âge. Sébald Heyden, dans son traité *de Arte canendi*, cite les compositions d'Agricola comme des modèles de style.

AGRICOLA (JEAN), contrapuntiste du 16e siècle, et maître de musique au Gymnase d'Auguste, à Erfurt, a publié de sa composition : 1° *Motetten mit* 4, 5, 6, 8 *und mehr Stimmen*, Nuremberg, 1601. 2° *Cantiones de præcipuis festis per totum annum, quinque, sex et plurimum vocum,* Nuremberg.

AGRICOLA (WOLFGANG-CHRISTOPHE), compositeur allemand, vivait vers le milieu du 17e siècle. Il a publié à Wurtzbourg et à Cologne une collection de huit messes, sous le titre de *Fasciculus musicalis*, 1651, in-4°. Corneille à Beughem (Bibl. math., p. 2) cite un autre ouvrage d'Agricola intitulé *Fasciculus variarum cantionum*; c'est une collection de motets à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix.

AGRICOLA (GEORGES-LOUIS), né le 25 octobre 1643, à Grossen-Fera, village de la Thuringe, où son père était ministre, commença ses études en 1656, à l'école d'Eisenach; en 1662, il passa au collége de Gotha, et étudia ensuite à Leipsick et à Wittemberg. Il fut élevé dans cette ville au grade de professeur, après avoir soutenu une thèse publique sur divers sujets. En 1670, il fut nommé maître de chapelle à Gotha, et, peu de temps après, il publia un œuvre de sa composition, intitulé : *Musikalischer Nebenstunden, etliche Sonaten, Præludien, Allemanden*, etc., *mit* 2 *Violinen*, 2 *Violen, und General bass.*, Mulhausen, in-fol. (les Heures musicales, consistant en plusieurs sonates, préludes, allemandes, etc., pour deux violons, deux violes et basse continue); on connait aussi

de lui : 1° *Buss-und communion Lieder, mit fünf und mehrerern Stimmen gesetzt* (Actes de coutrition et chants pour la communion, à cinq et un plus grand nombre de parties), Gotha, 1675, in-4°; 2° *Sonaten, Præludien, Allemanden, Couranten, ballete auffransosische Art* (Sonates, préludes, allemandes, etc., à la française), 1re, 2e et 3e parties, Gotha, 1675, in-fol. 3° *Deutsche gæstliche Madrigalien von zwey bis sechsstimmen*, Gotha, 1675, in-fol.

Agricola est mort à Gotha, au mois de février 1676, dans la trente-troisième année de son âge.

AGRICOLA (JEAN-FRÉDÉRIC), compositeur au service de la cour de Prusse, naquit à Dobitschen, dans le duché de Gotha, le 4 janvier 1720. Loin de contrarier le goût qu'il montrait pour la musique et pour les sciences, son père lui procura les moyens de les développer en l'envoyant à l'université de Leipsick. Là, il se livra à l'étude de la philosophie et de la jurisprudence, en même temps qu'il développait ses talens naturels pour la musique, sous la direction de Jean-Sébastien-Bach. En 1741, il se rendit à Berlin, où il acquit en peu de temps la réputation d'un organiste habile. Il y continua ses études de composition, au moyen des leçons qu'il reçut de Quantz. Les premières productions d'Agricola furent des morceaux détachés pour le chant et pour les instrumens. Ces morceaux eurent du succès et le firent connaître de Frédéric II, qui le chargea de composer pour le théâtre de Potsdam, en 1750, *Il Filosofo convinto*, opéra bouffe. L'année suivante, il écrivit pour le même théâtre *La Ricamatrice divenuta damma*. Un voyage qu'il fit à Dresde dans l'automne de 1751, lui procura l'occasion d'entendre *Il Ciro riconosciuto* de Hasse. Le style de ce maître lui plut, et il l'adopta dans les ouvrages qu'il écrivit ensuite. De retour à Berlin, il épousa la célèbre cantatrice Molteni, pour qui il écrivit les premiers rôles de ses opéras. En 1752, il fit représenter *Il Re pastore*, qui eut peu de succès. Cet ouvrage fut suivi de *Cleofide*, en 1753, de *Il Tempio d'Amore*, en 1755, de *Psiche*, en 1756, d'*Achille in Sciro*, en 1758, et d'*Ifigenia in Tauride*, en 1765. A la mort de Graun, qui eut lieu en 1759, le roi de Prusse désigna Agricola pour lui succéder dans la place de maître de chapelle. Il mourut d'hydropisie le 12 novembre 1774. Outre ses opéras, Agricola a beaucoup écrit pour l'église; mais le psaume vingt-unième, qu'il composa sur la traduction de Cramer, est le seul morceau de ce genre qu'il ait fait imprimer. Tous ses autres ouvrages de musique sacrée sont restés en manuscrit.

Agricola s'est distingué, comme écrivain sur la musique, par plusieurs morceaux détachés qui ont été insérés dans les *Lettres Critiques* de Marpurg, et dans la *Bibliothèque générale de la littérature allemande*. On croit qu'il a pris part à la rédaction de la *Théorie des beaux arts de Sulzer*; mais cela n'est pas prouvé. Il est plus certain qu'il a aidé Adlung dans la composition de la *Musica mechanica*. Enfin, on a de lui : 1° deux lettres sous le nom d'Olibrie, dans le *Musicien critique des rives de la Sprée*; 2° *Tosi Anleitung zur Singkunst aus dem italienischen übersetz mit Anmerkungen* (Élémens de l'art du chant, par Tosi, traduit de l'italien, avec des notes), Berlin, 1757, in-4°; 3° *Beleuchterung der Frage : von den Vorzuge der Melodie für der Harmonie* (Examen de la question : de la préférence de la mélodie sur l'harmonie), dans le *Magasin musical* de Cramer.

Agricola était un musicien instruit qui écrivait correctement, et qui trouvait quelquefois des mélodies agréables, mais qui manquait d'originalité et qu'on ne peut considérer que comme un imitateur des maîtres italiens de son temps.

AGRICOLA (BENEDETTA EMILIA-MOLTENI), épouse du précédent, fut cantatrice de l'Opéra à Berlin, où elle entra en 1742. Porpora, Hasse et Salimbeni furent ses

maîtres de chant. Dans sa cinquantième année, elle chantait encore, d'une manière étonnante, des airs de bravoure, taut en italien qu'en allemand. Le docteur Burney dit que sa voix avait une si grande étendue qu'elle allait depuis le *la* au-dessous des portées, jusqu'au *ré* aigu, avec une sonorité puissante et pure.

AGRIPPA DE NETTESHEIM (CORNEILLE-HENRY), médecin et philosophe, naquit à Cologne, le 14 septembre 1486. Son esprit et son érudition lui acquirent une grande réputation; mais son humeur chagrine lui fit beaucoup d'ennemis, et sa carrière fut toujours agitée. Il fut successivement soldat, professeur d'hébreu à Dole et à Londres, de théologie à Cologne, à Pavie et à Turin, syndic et orateur à à Metz, 1518, médecin à Lyon, chassé de France, à cause de son attachement au connétable de Bourbon, emprisonné à Bruxelles, pour son traité de la *Philosophie occulte*, et, rentré en France, arrêté de nouveau pour avoir écrit contre la reine mère; enfin, remis en liberté, il alla mourir dans un hôpital, à Grenoble, en 1535, âgé de 49 ans.

Dans son traité : *De occultâ Philosophiâ, libri tres,* dont il y a de nombreuses éditions, et une traduction française par Levasseur, La Haye, 1727, 2 vol. in-8°, il parle, au chapitre 24me du premier livre, *de musices vi et efficaciâ in hominum affectibus, quâ concitandis, quâ sedandis*. Il traite aussi de la musique au 17me chapitre de son livre : *De incertitudine et vanitate scientiarum*, Paris, 1531, in-8°.

AGTHE (CHARLES-CHRÉTIEN), organiste du prince d'Anhalt-Bembourg, naquit à Kettstædt, dans le comté de Mansfeld, en 1739, et mourut à Ballenstedt, le 27 novembre 1797. Il se distingua comme compositeur dramatique de 1784 à 1795; les opéras qu'il a écrits sont : 1° *Aconcius et Cydippe ;* 2° *Das Milchmædchen* (la Laitière); 3° *Martin Velten ;* 4° *Erwin et Elmire*, 5° les divertissemens de Philémon et Baucis; 6° *Der Spiegelritter* (Le Chevalier du miroir) qui fut représenté, en 1795, à Ballenstedt, par une troupe d'amateurs. En 1790, Agthe publia aussi trois sonates pour piano chez Breitkopf, à Leipsick; enfin l'on connait de ce compositeur un recueil de chansons imprimées à Dessau en 1782, sous ce titre : *Der Morgen, Mittag, Abend und Nacht zur Clavier und Gœsang* (Le matin, le midi, le soir et la nuit, etc.)

AGUADO (DENIS), guitariste renommé, est né à Madrid en 1784. Après avoir appris les principes de la musique, il passa sous la direction d'un moine espagnol qui lui apprit à jouer de la guitare. Habile dans l'exécution des difficultés, M. Aguado tire un beau son de la guitare, et joue de cet instrument dans son véritable caractère. En 1820 il publia à Barcelone une Méthode, sous le titre de *Escuela de guitarra*, qui a été traduite depuis lors en français et qui a paru à Paris, chez Simon-Richault, en 1827. M. Aguado s'est fixé à Paris depuis 1826, et y donne des leçons de guitare. Il a publié pour son instrument : 1° *Douze walses*, œuvre 1er, Paris et Mayence, Schott; 2° Quatre pièces d'étude, œuvre 2e, Paris, Meissonnier; 3° Trois rondeaux brillans, *ibid.*; 4° Huit petites pièces, œuvre 3e, *ibid.*; 5° Six *idem*, *ibid.*

AGUJARI (LUCRÈCE), surnommée *La Bastardella,* née à Ferrare en 1743, mariée à Parme en 1780 avec Joseph Colla, maître de la cour, et morte le 18 mai 1783. L'étendue de sa voix, surtout dans l'aigu, la pureté de son intonation, la beauté de sa vocalisation et son habileté dans la musique, la placent parmi les virtuoses les plus habiles de son siècle.

Dans le carnaval de 1774, elle fut très applaudie au grand théâtre de Milan dans un opéra seria intitulé *Il Tolomeo*, mis en musique par Colla, et se distingua plus encore dans une cantate du même maître qui fut exécutée dans un brillant concert au palais de *Tommaso Marini*.

AGULIERA (SÉBASTIEN DE), compositeur et organiste à Saragosse, né vers la fin du 16me siècle, a publié des *magnificat* à quatre, cinq, six et huit voix, dans les huit tons de l'église, Saragosse, 1618.

AGUS (HENRI), professeur de musique, né en 1749, entra au conservatoire de musique comme maître de solfège, le 16 thermidor an 3, et mourut au mois de floréal an 6. Il paraît qu'il avait d'abord résidé en Angleterre, où on publia deux œuvres de sa composition, savoir : 1° Six solos pour violoncelle, op. 1er; 2° Six *idem*, op. 2me. Quelques-uns de ses ouvrages ont été publiés à Paris. On cite particulièrement un œuvre de trios pour deux violons et basse, et un solfège, qui n'a point eu de succès. Agus a aussi écrit plusieurs leçons pour le solfège du conservatoire. Ce musicien manquait de goût et d'invention, et sa science obscure n'avait rien de correct.

AHLE (JEAN-RODOLPHE), né à Mulhausen le 24 décembre 1625, fut envoyé, en 1643, à l'université de Goettingue, où il étudia pendant deux ans sous J.-A. Fabricius. De là, il alla en 1645 à l'université d'Erfurt. Il n'y était que depuis un an, lorsqu'on établit dans cette ville l'école musicale de Saint-André, dont la direction lui fut confiée. En 1649, l'organiste de l'église Saint-Blaise de Mulhausen étant mort, Ahle obtint sa place. Quelques années après, il fut nommé conseiller et enfin bourgmestre. Il mourut en 1673, à l'âge de 48 ans. On a de lui, 1° *Dialogues spirituels à deux, trois et quatre voix*, etc., première partie, Erfurt, 1648; 2° sa méthode de chant intitulée *Compendium pro tenellis*, Erfurt, 1648, in-8°. Son fils en donna une seconde édition en 1690, avec des notes historiques et critiques, et la troisième parut en 1704; 3° trente *sinfonies*, *paduanes*, *allemandes*, etc., à trois, quatre et cinq instrumens, Erfurt, 1650; 4° *Thuringischen Lust-gartens*, contenant vingt-six fleurs spirituelles, depuis trois jusqu'à dix voix, Erfurt, 1657; 5° Première dizaine d'airs spirituels, à une, deux, trois et quatre voix, Erfurt, 1660, in-fol.; la seconde dizaine, à Mulhausen, 1662, in-fol; la troisième et la quatrième dans les années suivantes, en pareil format; 6° *Offices complètes pour toutes les fêtes de l'année*, quotorze pièces à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec des ritournelles pour quatre violes, Mulhausen, 1662; 7° *Motets pour tous les dimanches de l'année*, au nombre de cinquante, à une, deux, trois et quatre voix, Mulhausen, 1664, in-fol.; 8° *Dix chants religieux*, à cinq et huit voix, Mulhausen, 1664, in-4°; 9° collection de motets intitulée : *Die neu-verfaste chor Music*, à cinq, six, sept, huit et dix voix, Mulhausen, 1668; 10° un petit traité latin intitulé : *De progressionibus consonantiarum*, et un autre petit traité allemand sous ce titre : *Brevis et perspicua introductio in artem musicam, das ist kurtze Anleitung zu der lieblichen Sing-kunst* (instruction abrégée sur l'art du chant), Mulhausen, 1673, in-8°, deux feuilles et demie.

AHLE (JEAN-GEORGES), fils du précédent, né à Mulhausen, en 1650, fut organiste à l'église de Saint-Blaise, et sénateur de cette ville, où il mourut le 1er décembre 1706, à l'âge de 56 ans. Il était encore écolier à l'université lorsqu'il fut désigné, à la mort de son père, pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Blaise. Il était poète distingué, et fut couronné en cette qualité, dans l'année 1680. Ahle peut être mis au nombre des écrivains les plus féconds de son temps, car, depuis 1671 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente ans, il fit paraître chaque année un ouvrage, soit théorique, soit pratique sur la musique. Malheureusement, l'incendie qui éclata à Mulhausen en 1689 en a consumé une grande partie; ceux mêmes qui ont été publiés postérieurement à cette époque sont maintenant fort rares. Il avait eu cinq fils et trois filles; mais il survécut à tous ses enfans. Il a publié un traité théorique intitulé : *Unstruthinne*,

oder musikalischer Gartenlust(Jardin des divertissemens musicaux), Mulhausen, 1687, six feuilles in-8°. En 1690, il donna la seconde édition de la méthode de chant de son père, à laquelle il ajouta des notes historiques et critiques très-estimées. Il fit paraître, en 1695, son dialogue du printemps; en 1697, le dialogue de l'été; en 1699, celui de l'automne, et en 1701, celui de l'hiver; tous ayant pour objet les règles de la composition. Il publia aussi une suite de dissertations sur la musique et de pièces instrumentales, sous le nom des Muses; celui qui est intitulé *Clio*, formant la première partie, parut en 1676; *Calliope* et *Erato*, en 1677; *Euterpe*, en 1678; *Thalie*, *Therpsicore*, *Melpomène* et *Polymnie*, en 1679; *Uranie* et *Apollon*, en 1681 : tous furent imprimés à Mulhausen, in-4°. Ils contiennent des chants à douze et à vingt voix. Enfin on a de sa composition : 1° *Neue zehn geistliche Andachten mit enne und twee vokal-und enne, twee, drey, vier instrumental Stimmen zu dem Basso continuo gesetzt*, Mulhausen, 1671, in-4°; 2° *Instrumentalischer Fruhlingsmusik, Erster Theil* (Musique instrumentale du printemps), ibid., 1675, in-4°; *Zweiter Theil*, 1676, in-4°; 3° *Anmuthiges zehn vierstimmige viol-di-gamba spiele*(dix pièces agréables à quatre parties pour la viola-di-gamba), ibid., 1681, in-4°; 4° *Drey neue vierstimmige Bitlieder* (trois nouvelles chansons à quatre voix); 5° *Fünf schœne Trostlieder* (cinq belles chansons de Trost).

AHLEFELDT (LA COMTESSE D'), qui vivait encore en 1812, a composé, en 1793, la musique d'un opéra-ballet, intitulé *Télémaque et Calypso*, publié à Altona et à Leipsick, en 1794, in-4°, en extrait pour le piano.

AIBLINGER (JOSEPH-GASPARD), né dans la haute Bavière, vers 1775, maître de chapelle adjoint au ci-devant théâtre de l'Opéra Italien, de Munich, a vécu longtemps en Italie. Lorsqu'il était dans ce pays il publia à Milan, chez Riccordi, une *Pastorale* pour l'orgue. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'un bon style et s'est fait connaître, comme compositeur dramatique par *Rodrigues et Chimène*, opéra en trois actes. Lorsque le bel ouvrage de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, fut mis en scène à Munich, pour Mlle Schechner (maintenant Mme Waagen), M. Aiblinger ajouta à la partition originale une grande scène pour cette cantatrice : ce morceau, dit-on, ne fut pas jugé indigne d'être entendu près de la belle musique du créateur de la tragédie lyrique.

AICH (GODEFROY), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés, qui vivait vers le milieu du 17me siècle, a fait imprimer à Augsbourg : *Fructus ecclesiasticus trium, quatuor et quinque vocum, duorum vel trium instrum. cum secundo choro.*

AICHELBURG, virtuose sur la mandoline, fixé à Vienne. On a de lui : 1° Potpourri pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 1er, Vienne, Haslinger; 2° Variations pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 2e, *ibid.*; 3° Nocturne concertant pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 3e, *ibid.*; 4° Variations concertantes pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 4e, *ibid.*

AICHINGER (GRÉGOIRE), prêtre et organiste de Jacques Fugger, baron de Kirchberg et Weissenhorn, à Augsbourg, naquit vers 1565. En 1599 il alla à Rome pour se perfectionner dans la musique, et son retour à Augsbourg eut lieu vers 1601. On ignore l'époque de sa mort. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Liber 1 sacrarum cantionum, quatuor, quinque et octo vocum, cum madrigales*, Augsbourg, 1590; 2° *Lib. 2 sacrarum cantionum, quatuor, quinque et sex vocum, cum missâ et magnificat nec non dialogis aliquot*, Venise, 1595; 3° *Sacræ cantiones, quinque, sex, septem et octo vocum*, dédiées au chapitre de la cathédrale d'Augsbourg, Nuremberg, 1597; 4° *Tricinia Mariana*, Deux-Ponts, 1598; 5° *Divinæ Laudes ex floridis Jacobi Pontani ex-*

cerptæ, trium vocum, Augsbourg, 1602; 6° *Vespertinum Virginis canticum*, consistant en un magnificat à six voix, dédié au prince Jean Adam, abbé de Kempten, Augsbourg, 1603; 7° *Ghirlanda di canzonette spirituali a tre voci*, Augsbourg, 1604; 8° *Fasciculus sacrarum harmoniarum, quatuor vocum*, Dillingen, 1606; 9° *Solemnia corporis Christi in sacrificio missæ, et in ejusdem festi officiis ac publicis processionibus decantari solita*, Augsbourg, 1606; 10° *Cantiones ecclesiasticæ, tres et quatuor vocum, cum basso generali et continuo in usum organistarum*, Dillingen, 1607, in-4°. Cet ouvrage est remarquable en ce qu'il est le premier ou les mots de *basse continue* apparaissent; aussi a-t-il fait naître du doute sur l'invention de Viadana (voyez ce nom). 11° *Virginalia : laudes Virg. Mariæ, complexa et quinis vocibus modulata*, Dillingen, 1608, in-4°; 12° *Odaria lectissima ex mellitissimo D. Bernardi Jubilo delibata modisque musicis partim quatuor, partim trium vocum*, Francfort et Augsbourg, 1611, in-4°; 13° *Corona eucharistica duarum et trium vocum*, Augsbourg, 1611, in-4°; 14° *Vulnera Christi a D. Berhnardo salutata, tribus et quat. vocibus musicæ deflecta*, Dillingen, in-4°; 15° *Lacrymæ B. Virginis et Joannis in Christum à cruce depositum modis musicis expressæ*, Augsbourg, in-4°; 16° *Liturgica, sive sacra officia ad omnes festos quat. voc.*, Augsbourg, 1593, in-16. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique aussi une collection de motets à trois et quatre voix, d'Aichinger, sous ce titre : *Quercus Dodonea*.

AIGNER (ENGELBERT), compositeur, né en Autriche, et vivant à Vienne, s'est fait connaître au théâtre en 1826, par une farce intitulée *la Fenêtre secrète*, et a donné, en 1829, un opéra qui a pour titre *le Plan d'attaque*, au théâtre de la porte de Carynthie. Précédemment M. Aigner avait publié : 1° *Quintetto pour piano, flute, alto et violoncelle* (en *sol*), Vienne, Diabelli; 2° *Missa quatuor vocum tota in canone*, Vienne, Haslinger; 3° *Six chants pour quatre voix d'homme*, Vienne, Artaria.

AIGUINO (ILLUMINATO), surnommé *Bresciano*, de l'ordre des frères mineurs de l'Observance, naquit vers le milieu du seizième siècle, au château *degli Orzi vecchi*, dans les environs de Bresse. Il fut élève de Pietro Aaron, et publia les ouvrages suivans : *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piu scritti*, Venise, 1562, in-4°; 2° *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato, con alcuni bellissimi secreti, non da altri più scritti, nuovamente composto del R. P. illuminato Ayguino Bresciano, in Venizia, presso Gio. Variseo*, 1581, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal Louis d'Este. Après le frontispice, on trouve le portrait de l'auteur. Les ouvrages d'Aiguino sont fort rares, même en Italie. Le deuxième ne peut être considéré que comme une seconde édition remaniée du premier. Leur rareté est au reste leur mérite le plus réel, car ces beaux secrets que les titres promettent ne sont que des moyens assez peu certains pour reconnaître les tons du plain-chant à l'inspection des mélodies.

AIMON (PAMPHILE-LÉOPOLD-FRANÇOIS), né à l'Isle, département du Vaucluse, le 4 octobre 1779 [1], reçut les premières leçons de musique de son père, Esprit Aimon, violoncelliste attaché au comte de Rantzau, ministre de Danemarck. Léopold fit des progrès rapides, et à l'âge de dix-sept ans il dirigeait l'orchestre du théâtre de Marseille. Il s'appliqua alors à l'étude des partitions des meilleurs compositeurs italiens et allemands : elle lui tint lieu d'un cours de composition plus sévère. Lorsqu'il se crut suffisamment instruit, il écrivit vingt-

[1] Cette date est certaine. M. Ch. Gabet a été induit en erreur lorsqu'il à fixé (dans son *Dictionnaire des Artistes de l'école française au 19e siècle*, Paris, 1831 in-8) l'époque de la naissance de M. Aimon en 1785.

quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle; un de ces derniers a été gravé à Paris, chez Janet, ainsi que vingt-un quatuors.

En 1817, M. Aimon alla se fixer à Paris dans le dessein de se livrer à la profession de compositeur dramatique. Son opéra des *Jeux Floraux*, reçu à l'académie royale de musique au commencement de 1818, fut représenté au mois de novembre de la même année. La musique de cet ouvrage fut trouvée faible et dénuée d'originalité. A l'ouverture du *Gymnase dramatique*, en 1821, l'administration de ce théâtre s'attacha M. Aimon, en qualité de chef d'orchestre. C'est pendant la durée de son service qu'il a composé de jolis airs de vaudeville qui sont devenus populaires : celui de *Michel et Christine* a en à juste titre une vogue peu commune. En 1822, à la retraite de M. Baudron, chef d'orchestre du Théâtre-Français, M. Aimon lui succéda. Après avoir rempli ces fonctions pendant plusieurs années, il y a renoncé.

Il a écrit pour l'Opéra, *Velleda*, en cinq actes, paroles de M. de Jouy; *Abufar*, en trois actes; *Alcide et Omphale*, et *les Cheruques*; pour l'Opéra-Comique, *les deux Figaros*, paroles de Martinelli; ces ouvrages n'ont point été représentés. Les compositions musicales qu'il a publiées sont : 1° Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, Paris, Janet; 2° trois quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 4e, Paris, Hanry; 3° trois *idem.*, œuvre 6e, Paris, Momigny; 4° trois *idem.*, œuvres 7e, 8e, 9e, Paris, Hentz; 5° trois *idem*, œuvres 43e, 46e, Paris, Pacini; 6° trois *idem*, œuvre 47e, Paris, Janet; 7° trois *idem*, livre 4, Paris, Frey; 8° trois nouveaux *idem*, livres 5-8, *ibid.*; 9° Concertino pour le violoncelle, Paris, Pacini; 10° Récréation pour deux violoncelles, cor et piano, *ibid.*; 11° *Solo* pour la clarinette avec acc. de quatuor ou piano, Lyon, Arnand; 12° Premier et deuxième concertos pour le basson, Paris, Frey; 13° Quatuor pour le piano, Paris, Pacini; 14° Plusieurs œuvres de trios et de duos pour le violon; 15° Duos pour guitare et violon, liv. 1-3, Paris, Gaveaux.

M. Aimon s'est aussi fait connaître, comme écrivain sur la musique, par les ouvrages dont les titres suivent : 1° Connaissances préliminaires de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très peu de temps à connaître tous les accords, Paris, Frey, 1813, en trente petits cartons in-12; 2° Étude élémentaire de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très peu de temps à connaître tous les accords et leurs principales résolutions, ouvrage agréé par Grétry, Paris, Frey. Ces deux titres semblent indiquer le même ouvrage; 3° Sphère harmonique, tableau des accords, une feuille grand raisin, Paris, Collinet, 1827; 4° Abécédaire musical, principes élémentaires à l'usage des élèves, un vol. in-12, Paris, Hachette, 1831.

AJOLLA (FRANÇOIS), musicien, né à Florence dans les dernières années du quinzième siècle. Poccianti qui lui a donné une place dans son catalogue des écrivains illustres de Florence, dit que Ajolla fut applaudi en Italie et en France; il ajoute que ses compositions imprimées lui ont procuré une brillante réputation; mais il n'indique ni les titres de ces ouvrages, ni le lieu, ni la date de leur impression, et Negri n'en dit pas davantage dans son histoire des écrivains florentins (*Istoria de' Fiorentini scrittori*, p. 181).

A'KEMPIS. Sous ce pseudonime, on trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford (n° 1957. 15), dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et dans quelques autres grandes collections, un livre qui a pour titre : *Liber de musica ecclesiastica*. Ce titre est allégorique, et l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que le livre ascétique de l'*Imitation de Jésus-Christ*, attribué à Gerson par quelques bibliographes modernes.

A'KEMPIS (FLORENT), organiste de Sainte-Gudule à Bruxelles, vers le milieu

du 17e siècle, a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Symphoniæ, unius, duorum et trium violinorum*, Anvers, 1644, in-fol.; 2° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum.*, op. 2e, ibid, 1647, in-fol.; 3° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum.*, op. 3e, ibid., 1649, in-fol.; 4° *Missæ et Motetta octo vocum cum basso continuo ad organum*, ibid., 1650, in-4°; 5° *Missa pro defunctis octo vocum*. Cet ouvrage existoit en manuscrit dans la maison de Jeon Tison, ou plutôt *Tichon*, maître de chapelle des princes gouverneurs des Pays-Bas, ainsi qu'on le voit par un inventaire, daté du 21 août 1666, qui se trouve aux archives du royaume de la Belgique, à Bruxelles.

AKEROYD (SAMUEL), né dans le comté d'York, vers le milieu du 17me siècle, a composé la musique de quelques chansons, qui ont été insérées dans la collection onglaise intitulée *Theatre of music*, publiée à Londres en 1685, 1686 et 1687.

ALA (JEAN-BAPTISTE), compositeur et organiste de l'église des Servites à Milan, né à Monza, dans le Milanais, vers la fin du 16me siècle, mourut à l'âge de 32 ans; M. Gerber (*Neues hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler*) dit que ce fut en 1612; mais cela paroît peu vraisemblable, car la date de tous ses ouvroges est postérieure à cette époque.

Il a publié : 1° *Canzonette e madrigali a due voci*, lib. 1, Milan, 1617, in fol.; 2° *Concerti ecclesiastici, a una, due, tre e quattro voci*, lib. 1, Milan, 1618; lib. 2, Milan, 1621; lib. 4, 1628. On ignore la date du troisième livre; 3° *Armida abbandonata*, modrigal à quatre voix, et *l'Amante occulto*, air à une et deux voix, Milan, 1625, in-fol.; 4° *Pratum musicum variis cantionum sacrarum flosculis*, Anvers, 1634, in-4°, cinq parties. Ce sont des motets à une, deux, trois et quatre voix avec basse continue. On y trouve aussi des motets de quelques autres auteurs tels que Georges *Messaüs*, Jacques *Mollet*, et Henry Libert *Grœen*.

ALARD (LAMBERT), théologien protestant et poète Laureat, naquit à Crempé, dans le Holstein, le 27 janvier 1602. Après avoir achevé ses études dans les écoles de sa ville natale et au gymnase de Hambourg, il alla en 1621 à Leipsick, où il obtiot la place de précepteur d'un libraire fort riche, nommé Henning Gross. Ses travaux du préceptorat ne l'empêchaient point de cultiver les lettres avec ardeur, et ses succès furent si brillans qu'il obtint en peu de temps le grade de bachelier, et que le laurier poétique lui fut décerné dans le coors de l'année 1624, par Mathien Hoe, théologien de la cour de Dresde. Ce début lui promettait une carrière facile; néanmoins il échoua dans le projet qu'il avait eu d'être professeur de philosophie à l'université, et cet échec le détermino à retourner chez lui vers la fin de lo même année. En 1625, Holger Rosenkrantz, sénateur du royaome de Danemarck, envoyo Lambert Alard à l'université de Sora, en qualité de gouverneur de son fils; mais il ne garda pas longtemps ce poste, car peu de mois après il obtint le diaconat à l'église de Crempé, puis il fut collègue de son père jusqu'en 1630. Il avait atteint l'âge de 28 ons, lorsque le roi Chrétien IV lui accorda la cure de Brünsbuttel, au village de Dithmarre sur l'Elbe. Il était âgé de plus de 70 ans, lorsqu'il cessa de vivre le 29 mai 1672.

Lambert Alard avait été marié trois fois, la première en 1626, la seconde en 1654, et la dernière en 1658. De ses trois femmes il avoit eu seize enfons dont quelques-uns se sont distingués dans les sciences et les lettres. Lui-même fut un savant homme qui se fit remorquer également comme profond théologien, comme philologue et comme poëte. De nombreux ouvroges ont été publiés par lui ou laissés en manuscrit; parmi les premiers, on en remarque un relatif à lo musique et qui a pour titre : *De veterum*

musicâ liber singularis. In fine accessit Pselli sapientissimi musica, e græco in latinum sermonem translata. Sumptibus Henningi Grossi jun. Schleusingæ, excusus typis Petri Fabri, 1636, in-4°. Les recherches dont cet ouvroge est rempli démontrent quo son anteur possédait une érudition peu commune, mais en même temps il fournit la preuve qu'Alard connaissait peu l'art sur lequel il écrivait. Vingt-neuf chapitres composent tont le livre. Le premier renferme diverses définitions et des éloges de la musique tirés d'Aristote, de Platon, d'Isidore de Sévillo et de Censorin. Au second, l'autenr examine quel est l'objet de l'art. Le troisième est relatif aux divisions de la musique suivant la doctrine des anciens. Au quatrième, la musique est considérée dans ses rapports avec la physique, la métaphysique, l'astronomie et l'arithmétique. Au suivant, l'auteur la considère dans ses rapports avec l'éthique ou la philosophie pratique; au sixième, avec lo médecine et la théologie, et enfin au septième, avec lo poésie. Au huitième, Alard examine les diverses opinions des écrivoins de l'antiquité sur la nécessité de savoir lo musique. Les chapitres neuvième et dixième sont relatifs à la musique instrumentale; le onzième traite des intervalles; le douzième, des modes; le quinzième, des effets de la mélodie; le seizième, un des plus curieux, do la puissanee qu'a la musique de chosser lo démon; les dix-septième, dix-huitième, dix-neuvième, vingtième, vingt-unième, vingt-deuxième, vingt-troisième et vingt-quatrième, des diverses dispositions morales que la musique fait naitre chez l'homme; le chapitre vingt-cinquième, de la musique profane et divine; les suivans, de la corruption de l'art, du meilleur usage qu'on peut en faire, et des inventeurs de la musique dans l'antiquité.

La version latine du traité de musique de Psellus donnée par Alard est la meilleure qu'on ait de cet opuscule, dont le mérite est d'ailleurs fort médiocre : on la préfère à celle qu'Élie Vinet a publiée ò Poris, en 1557, in-8°.

ALARI (. . . .), flûtiste du théâtre de *la Scala*, a fait imprimer deux ouvrages de sa composition. Le premier consisto en deux thèmes variés pour lo flûte, Milan, Bertuzzi, et le second en trois thèmes également voriés, *ibid.*

ALARIUS (HILAIRE VERLOGE, connu sous lo nom d'), né à Gand, vers 1684, vint à Paris dans sa jeunesse et fut élève de Forqneray pour la viole. Ayant été admis daus la musique du roi comme violiste, il occupa cetto place pendant plusienrs onnées. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natalo, où il est mort en 1734. Il avait écrit la musique du *Ballet de la Jeunesse*, qui fut reçu à l'Opéra en 1718, mais qui n'a jamais été représenté.

ALART (. . . .), contrapuntiste français du 16me siècle. On tronve un motet de sa composition dans la collection publiée à Venise, en 1549, sous ce titre : *Fructus vagantur per orbem, excellentissim. auctorum diversæ modul.* lib. 1. C'est sans doute ee même Alart ou Allard qui figure comme musicien de lo chopelle du roi do France Louis XII, dans un compto de dépenses faites pour les obsèques do ce prince, lequel se tronve aux archives du royonme, lettre K, n° 322.

ALBANEZE ou D'ALBANESE, sopraniste, élève d'un des conservotoires do Noples, vint à Poris en 1747, à l'âge de 18 ans. Il fut immédiatement engagé à la chapelle du roi, et devint premier chanteur aux concerts spirituels, depuis 1752 jusqu'en 1762. Il est mort en 1800. Les ouvrages les plus counus de sa composition sont les suivans : 1° *Airs à chanter*, premier, deuxième et troisième recueils, Paris, sons date, in-4°, obl.; 2° *Les amusemens de Melpomène*, 4me recueil d'airs à chanter, mêlés d'accompagnement de violon, de guitore, et de pièces de guitore, par MM. Albanèse et Cardon, Paris (S. D.), in-4°; 3° Sixième, septième et huitième

recueils d'airs avec accompagnement de violon et basse, in-4°, obl.; 4° *La soirée du palais royal*, nouveau recueil d'airs avec accompagnement de clavecin, in-4°; 5° Recueil de duos et d'oirs, avec symphonie, et sans accompagnement, in-fol.; 6° Recueil d'airs et de duos à voix égales, avec basse continue, œuvre 11me, Paris, in-4°; 7° *Soirées du bois de Boulogne*, nouveau recueil d'airs, de chansons et duos pour le clavecin, avec une ariette à grand orchestre et une pièce en pantomime, Paris, in-4°, obl.; 8° Recueil de duos à voix égales, romances, brunettes et une cantate de Pergolèse (*Orfeo*), tant avec accompagnement de clavecin que de violons, alto et basse chiffrée, Paris (S. D.), in-fol.; 9° *Les petits riens*, nouveau recueil de chansons et romonces avec accompagnement de piano, Paris, in-4°; 10° Romances en dialogue, avec occompagnement de piano et violon; 11° Romances de *Rosemonde*, imprimée en caractères mobiles d'Olivier.

ALBANI (MATHIAS), habile fabricant de violons dans le Tyrol, vécut vers le milieu du 17me siècle. Gerber cite de lui un violon qui portait intérieurement ces mots : *Matthias Albanus fecit in Tyrol. Bulsani*, 1654. Il était que ce luthier paraît parvenu à un âge avancé, et qu'il s'était établi à Rome, car on connaît deux de ses violons qui ont appartenu à François Albinoni de Milan, et dont l'un porte la date de Rome 1702, et l'autre celle de 1709. Peut-être aussi s'agit-il d'un fils de celui qui est l'objet de cet article. Albani fut un des meilleurs élèves de Steiner à qui l'on a quelquefois attribué ses instrumens.

ALBERGANTE (ETTORE SECONDINO), théologien, orateur, poète, naquit à Omega, terre du Milanais. Il enseignait les belles-lettres au collége de Saint-Jules vers 1636. De là il passa à Rome, où il fut secrétaire du cardinal Palotta, et ensuite de Pichi, archevêque d'Amolfi. Il fut ensuite rappelé dans sa patrie par l'évêque Torniello, qui le fit visiteur de son diocèse. Il mourut le 10 octobre 1698.

Entr'autres ouvrages, il a publié : *Problema academico sopra la musica*. Como, 1656. On a aussi de sa composition : *Canzonette spirituali, Terzetti, che si cantano nella città d'Amalfi*, Naples, 1644.

ALBERGATI (PIRRO CAPACELLI), comte, d'une très ancienne maison de Bologne, vivait vers la fin du 17me siècle et au commencement du 18me. Quoiqu'il fût seulement amateur, il est compté parmi les compositeurs distingués de son temps. Il a composé plusieurs opéras, entr'autres *Gli Amici*, en 1699, et *Il Principe selvaggio* en 1712. Il a publié aussi les ouvrages suivans : 1° *Balletti, correnti, sarabande, e gighe a violino e violone, con il secondo violino a beneplacito*, opera 1a, Bologne, 1682, réimprimé en 1685; 2° *Sonate a due violini, col basso continuo per l'organo, ed un altro a beneplacito per tiorba, o violoncello*, opera 2e, 1683; 3° *Cantate morali a voce sola*, op. 3e, Bologne, 1685; 4° *Messa e salmi concertati ad una, due, tre e quattro voci, con stromenti obbligati e ripieni, a beneplacito*, op. 4e, Bologne, 1687; 5° *Plettro armonico composto di dieci sonate da camera, a due violini, e basso, con violoncello obbligato*, op. 5e, ibid., 1687; 6° *Cantate da camera a voce sola*, op. 6e, ibid., 1687; 7° *Giobbe, oratorio*, Bologne, 1688; 8° *Motetti e antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti*, op. 8e, Bologne, 1691; 8° *Concerti vari a tre, quattro e cinque*, op. 9e, Modène, 1702; 9° *Cantate spirituali ad una, due e tre voci, con stromenti*, op. 10e, Modène, 1702.

ALBERGHI (IGNACE). En 1788, on exécuta à l'église de Lugo des vêpres sous ce nom. En 1790, un tenor du même nom se faisait remorquer à Dresde. Celui-ci se trouvait à Naples. Il paraît y avoir identité.

ALBERIC, moine de Mont-Cassin, et cardinal, né à Trèves, vers 1020, vécut à Rome depuis 1059. Il est mort dans la

même ville en 1106. Parmi ses écrits on trouve un dialogue *De Musica*, dont le manuscrit se conserve dans la bibliothèque des frères mineurs de Sainte-Croix, à Florence.

ALBERICI (PIERRE-JOSEPH), poète et compositeur, né à Orviette, vivait au commencement du 18me siècle. Il a fait imprimer de sa composition l'*Esilio di Adamo et di Eva dal paradiso terrestre, dialogo per musica a quattro voci*, Orviette 1703, in-4.

ALBERS (J....), on connaît sous ce nom huit marches de parade et quatre pas redoublés pour le piano, Hombourg, Cranz.

ALBERT (LE GRAND), évêque de Ratisbonne et scholastique célèbre, de la famille des comtes de Bolstedt, naquit à Lauingen, en Souabe, vers l'année 1193. Il fit ses premières études à Pavie, et ne tarda pas à surpasser tous ses condisciples. Le Dominicain Jordanus, qui fut un de ses maîtres, le décida à entrer dans l'ordre de Saint-Dominique en 1221. L'étendue de ses connaissances lui fit confier une chaire de philosophie, et il se rendit à Paris pour y expliquer la physique d'Aristote. Ensuite il alla à Cologne où il fixa sa résidence. Il fut élevé successivement à la dignité de provincial de son ordre, en Allemagne, et d'évêque de Ratisbonne; mais il quitta son évêché au bout de trois ans, pour retourner dans sa retraite de Cologne, où il mourut en 1280, âgé de 87 ans. La force de son génie et ses nombreuses connaissances l'élevèrent beaucoup au-dessus de son siècle, et il serait au premier rang parmi les philosophes s'il fût né dans un temps plus favorable au développement de ses facultés. On le considère comme le plus fécond polygraphe qui ait existé. Une partie de ses œuvres a été recueillie par le dominicain Pierre Jamni, et publiée à Lyon, en 1651, en 21 volumes in-fol.; on y trouve un traité *De Musica*, et un commentaire sur les problèmes d'Aristote concernant la musique.

ALBERT V, duc de Bavière, fils de Henri Guillaume IV et de Marie-Jacques, fille du margrave Philippe de Bade, naquit le 29 février 1528. Ayant succédé à son père le 6 mars 1550, il gouverna la Bavière pendant vingt-neuf ans, et mourut à Munich le 24 octobre 1579. Ce prince, dont l'éducation avait été soignée, possédait des connaissances étendues pour son temps. Il fut un protecteur zélé des arts et des lettres; la musique et la peinture furent particulièrement encouragées dans ses états pendant son règne. Les plus célèbres musiciens belges du 16me siècle furent appelés à sa cour; à leur tête il faut placer Roland de Lassus, pour lequel il avait une prédilection particulière. Ce fut aussi ce prince qui fonda la belle galerie de tableaux qu'on admire encore aujourd'hui à Munich. Il y a environ cinquante ans qu'on découvrit par hasard dans les murs du château ducal des armoires secrètes qui étoient restées inconnues jusqu'alors; l'une de ces armoires contenoit un coffre en fer, fermé de plusieurs serrures qu'on ne put ouvrir qu'en les brisant, et l'on y trouva une grande quantité de beaux manuscrits sur vélin, ornés de peintures magnifiques, reliés en velours et enrichis de fermetures du plus beau travail en or et en vermeil. Ces manuscrits avaient appartenu au duc Albert, qui les avait fait exécuter par les artistes les plus habiles de son temps. La plupart étaient des livres de tournois et d'armoiries de la maison de Bavière, mais parmi eux se trouvaient quelques volumes qui contenaient des œuvres musicales de Lassus, ornées de peintures d'une grande beauté et exécutées avec beaucoup de luxe. On trouvera à l'article de Lassus (Roland de) une description de ces manuscrits, dont l'existence prouve le goût passionné que le duc Albert avait pour la musique.

ALBERT (HENRI), compositeur et poète, naquit à Lobenstein, dans le Voigtland, le 28 juin 1604. Il étudia d'abord la jurisprudence à l'université de Leipsick, et ensuite la musique à Dresde. En 1626, il se rendit à Kœnigsberg, où il obtint en 1631

une place d'organiste. Il est mort dans cette ville, le 10 octobre 1651. Parmi les cantiques qu'on chante encore en Prusse, il s'en trouve quelques-uns qui ont été composés par Albert ; on cite entre autres celui-ci : *Gott des himmels und der Erden*. Ses airs sacrés, qui ont paru d'abord en sept parties séparées, ont eu un succès prodigieux, et le méritaient. Reichardt assure que toutes ses mélodies sont excellentes. Tel était l'empressement qu'on mettait à se les procurer, qu'un grand nombre d'éditions put à peine suffire à l'avidité du public, et que malgré les priviléges qui avaient été accordés à Albert, par l'empereur, le roi de Pologne, et le prince de Brandebourg, il s'en fit deux contrefaçons à Danzig et à Kœnigsberg, du vivant de l'auteur, lequel se plaint amèrement de cette spoliation qui le privait de la seule ressource qu'il eût pour vivre. Après la mort d'Albert, plusieurs éditions de ses airs sacrés furent encore publiées, et Ambroise Profe les inséra dans le recueil de mélodies qu'il publia à Leipsick en 1657, in-8°. Malgré toutes ces réimpressions, ces mélodies sont aujourd'hui fort rares, et il est presque impossible de s'en procurer un exemplaire complet. La première édition parut sous le titre de *Forêt poetico-musicale ou recueil d'airs religieux et mondains, pour chanter avec accompagnement d'orgue portatif, de manichorde, de théorbe*, etc. Première partie, Kœnigsberg, 1638, sept feuilles in-folio, réimprimée en 1642, dans la même ville. Deuxième partie, *ibid.*, 1643, sept feuilles in-fol. La préface de cette seconde partie contient de bonnes règles d'accompagnement en neuf paragraphes. La troisième partie a paru à Kœnigsberg, en 1644, sept feuilles in-fol. On y trouve une bonne préface sur l'exécution musicale. La quatrième partie est datée de 1645 ; la cinquième, de 1646; la sixième, de 1647 ; la septième, de 1648 ; et la huitième, a paru en 1650, avec une double table des matières. Les huit parties réunies ont été réimprimées en 1652, à Kœnigsberg; en 1657, à Leipsic; en 1659, dans la même ville; en 1676, à Kœnigsberg; et enfin, à Leipsick, en 1687. Matthesou cite aussi dans son *Ehrempforte* (p. 107) un traité de contrepoint manuscrit, sous ce titre : *H. Alberti, tractatus de modo conficiendi contrapuncta*. On présume que cet ouvrage n'est qu'un extrait des préfaces de ses airs sacrés. Albert a été indiqué sous le nom d'*Alberti* dans le premier *Lexicon* de Gerber, et dans le *Dictionnaire Historique* de MM. Choron et Fayolle.

ALBERT (Jean-Frédéric), organiste de la cour de Saxe et de la cathédrale de Merseboürg, né à Tounningen, dans le duché de Holstein, le 11 janvier 1642, fit ses premières études au gymnase de Stralsund. Il y rencontra le maître de chapelle Vincenzo Albrici, que la reine Christine de Suède avait amené d'Italie, quelque temps auparavant, et dont les ouvrages éveillèrent en lui le goût de la musique.

Après avoir fait un voyage en France et en Hollande, Albert se rendit à l'académie de Rostock, où il fit un cours de théologie pendant deux ans, et où il prêcha même plusieurs fois. La faiblesse de son organe l'obligea d'abandonner la théologie, et il se livra à l'étude de la jurisprudence. Après cinq ans d'études à l'université de Leipsick, il fut en état de soutenir deux thèses publiques. La jurisprudence ne lui fit cependant pas oublier la musique, et il se perfectionna dans cet art, par les leçons de Werner Fabricius, organiste de l'église de Saint-Nicolas.

Ses talens lui méritèrent l'attention de Chrétien I, duc de Saxe, qui le nomma organiste de la cour et de la chambre, et l'appela en cette qualité à Mersebourg, avec promesse d'avoir soin de sa fortune. Albert accompagna, peu de temps après, le duc, dans un voyage qu'il fit à Dresde. Il y retrouva Albrici, son premier maître, qui venait d'arriver de France, pour prendre possession de la charge de maître de chapelle que l'électeur lui avait conférée. Albert prit de lui des leçons régulières,

tant de composition que de clavecin, et le récompensa magnifiquement. A son retour de Dresde, il se livra à la composition, et écrivit beaucoup pour l'église, l'orgue et le clavecin; mais aucun de ses ouvrages n'a été publié. La Bibliothèque du Roi, à Paris, possède en manuscrit, un *Libera*, à quatre parties de la composition d'Albert. Walther cite avec éloge un recueil de douze *ricercari* pour l'orgue, de sa composition. Par suite d'une forte apoplexie, Albert devint paralytique du côté droit, ce qui le mit hors d'état d'exercer la musique, pendant les douze dernières années de sa vie. Il mourut le 14 juin 1710, âgé de 69 ans.

ALBERT (JEAN-FRÉDÉRIC), recteur à Nordhausen dans la seconde moitié du 18me siècle, a fait imprimer une dissertation sur la nécessité de joindre la musique aux études littéraires, sous ce titre : *De Jucunda artis musicæ Conjunctione cum literarum studio*, Nordhausen, 1778, une feuille et demie, in-4°.

ALBERT (Mme AUGUSTINE), connue d'abord sous le nom de Mlle Himm, avant qu'elle eût épousé Albert, danseur de l'Opéra, est née à Paris, le 28 août 1791. Admise d'abord comme élève pour le solfége au conservatoire de musique, le 15 vendémiaire an 10, elle devint, au mois de février 1803, élève de Plantade pour le chant; le premier prix lui fut décerné l'année suivante. Les leçons qu'elle a reçues de Crescentini, lorsque ce grand chanteur fut attaché à la musique de Napoléon, ont achevé de former son talent, et d'en faire une cantatrice distinguée. En 1806, elle a débuté à l'Opéra avec succès et a été attachée au théâtre de la cour et à la chapelle impériale. Fatiguée par le répertoire de l'Opéra, la voix de Mme Albert a perdu de bonne heure une partie de son éclat et de sa justesse, et quoique jeune encore, elle s'est retirée de l'Opéra, et n'a conservé que son emploi à la chapelle du roi.

ALBERTAZZI (ALEXANDRE), compositeur et professeur de piano, né en 1783 à Stagno, dans le Parmesan, reçut les premières notions de musique à Parme du P. Gius. Valeri, carme milanais, et passa ensuite sous la direction de Fr. Fortunati pour le chant et le contrepoint. Ses compositions pour l'église sont estimées; on connaît aussi de lui un opéra intitulé *Gli Amanti raminghi*, et beaucoup de musique de piano. Il est maintenant fixé à Gênes.

ALBERTI (JOSEPH-MATHIEU), né à Bologne vers la fin du 17me siècle, fut violiniste à l'église de Saint-Pétrone de cette ville, et académicien philharmonique. Il a publié en 1713, *concerti a sei*, œuv. 1er; et ensuite 12 *sinfonie a quattro, due violini, viola, violoncello, ed organo.*

ALBERTI (DOMINIQUE), amateur, chanteur habile et compositeur, naquit à Venise, dans les premières années du 18me siècle. Il fut élève de Bissi et de Lotti. Après avoir terminé ses études, il voyagea en France et en Espagne, et trouva dans ce dernier pays le célèbre Farinelli, qu'il étonna par sa manière de chanter. Ce virtuose se félicitait de ce que Alberti n'était qu'un amateur; car, disait-il, j'aurais en lui un rival trop redoutable. En 1737, il mit en musique l'*Olimpiade*. Il avait donné à Vienne, en 1733, *Galatea*. Il mourut à Rome, fort jeune et fort regretté. Il avait composé trente-six sonates, d'un genre neuf, qu'on n'a pu retirer des mains d'un particulier de Milan qui en était possesseur. On a cependant gravé à Paris huit sonates de sa composition sous le titre : *Otto sonate per il cembalo solo, del signor Domenico Alberti, dillettante*, œuv. 1er. On prétend que les sonates que le chanteur *Jozzi* a fait graver à Londres sous son nom sont d'*Alberti*.

ALBERTI (JEAN-MATHIEU), violiniste italien, vivait au commencement du 18me siècle. On a gravé de sa composition : *Concerti a cinque per chiesa e per camera*, Amsterdam, 1713, in-fol.

ALBERTI (FRANÇOIS), né à Faenza, vers 1750, vint à Paris en 1783, et s'y fixa, comme professeur de guitare. Il y a publié :

1° *Trois duos pour guitare et violon*, œuvre 1er, Paris, 1792; 2° *Recueil d'airs choisis et air de Malbrough varié pour guitare*, œuvre 2e, Paris, 1792; op. 2e, Bologna, 1715. Dans le catalogue de musique de Joseph Benzon, à Venise, imp. en 1818, on trouve (p. 4) un ouvrage manuscrit qui a pour titre: *Principj con lezioni per la chitarra, grammatica prima.* Il est vraisemblable que l'auteur de ces principes est le même que François Alberti, ce qui pourrait faire croire qu'il est retourné en Italie. — On connaît encore deux musiciens du nom d'*Alberti*. Le premier, *Innocenzo Alberti*, compositeur et directeur de musique de la cour de Ferrare, qui vivait vers 1700, et dont les ouvrages ne sont pas connus (voyez *Superbi apparato degli uomini illust. della città di Ferrara*, p. 131); le second, *Pietro Alberti*, dont on trouve dans le catalogue de Roger d'Amsterdam (1700); *sonata a tre*, œuv. 1er.

ALBERTINI (FRANÇOIS), prêtre florentin, docteur en droit canon, et célèbre antiquaire, né vers la fin du 15me siècle, florissait en 1510. A cette époque il se rendit à Rome, où il fut chapelain du cardinal de Santa Sabina. Parmi ses ouvrages; on compte un traité *De musica*, qui est resté manuscrit.

ALBERTINI (IGNACE), Milanais, compositeur de musique instrumentale, vivait sous le règne de l'empereur Léopold Ier, à qui il dédia un œuvre de douze sonates pour violon. Cet ouvrage à été publié à Vienne, en 1690.

ALBERTINI (JOACHIM), compositeur italien et maître de chapelle du roi de Pologne, était à Varsovie en 1784. Les opéras de sa composition les plus connus sont: 1° *Circe*, représenté à Hambourg, en 1785; 2° *Virginia*, *opera seria*, Rome, 1786. Albertini écrivait encore en 1790, pour les divers théâtres d'Italie.

ALBERTUS VENETUS, dominicain qui vivait dans le 16me siècle, est cité par les PP. Quétif et Echard (*Script. ordin. prædicat.*, tome 2, p. 126) comme auteur d'un *Compendium de arte musices*, qui est resté manuscrit. Il est vraisemblable que son nom était *Alberti*, et sa patrie, Venise.

ALBES (E. W.), on connaît sous ce nom un recueil de danses à grand orchestre, Hanovre, Bachmann.

ALBESPY (. . . .), clarinettiste français, fut attaché vers 1795 à l'orchestre du théâtre de la Cité à Paris. On a de lui: *Premier concerto pour la clarinette*, Paris, Sieber.

ALBI, musicien de la chapelle de Louis XII, roi de France, dont le nom figure dans un compte de dépense faites aux obsèques de ce prince, qui se trouve aux archives du royaume, lettre K, n° 322.

ALBICASTRO (HENRI), dont le vrai nom était WEISSENBURG, naquit en Suisse vers la fin du 17me siècle. Il servit en Espagne dans la guerre de la succession. Il a publié à Amsterdam, chez Roger, les ouvrages suivans: 1° Sonates à trois parties, op. 1er; 2° Quinze sonates à violon seul et basse, op. 2e; 3° Sonates pour violon, violoncelle et basse, op. 3e; 4° Sonates à trois parties, op. 4e; 5° Sonates à violon seul et basse, op. 5e; 6° *Idem.*, op. 6e; 7° Concertos à quatre parties, opera 7e; 8° Douze sonates à trois parties, opera 8e; 9° Sonates pour violon et violoncelle.

ALBINONI (THOMAS), compositeur dramatique et habile violiniste, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit un grand nombre d'opéras qui ont été presque tous représentés dans sa ville natale. Les circonstances de sa vie sont ignorées, et l'on ne sait pas même quelle fut la direction de ses études comme instrumentiste et comme compositeur. A l'égard du mérite de ses ouvrages, l'examen que j'ai fait de quelques-unes de ses partitions, m'a démontré que son style est sec, ses idées fades ou triviales, et l'expression des paroles de la plupart de ses opéras à peu près nulle. Cependant ses compositions ont eu du succès dans leur nouveauté. On connaît de lui: 1° *Zenobia regina de'*

Palmerini, 1694; 2° *Il Prodigio dell' innocenza*, 1695; 3° *Zenone, imperator d'Oriente*, 1696; 4° *Tigrane, re d'Armenia*, 1697; 5° *Radamisto*, 1698; 6° *Primislas I, re di Boemica*, 1698; 7° *l'Ingratitudine castigata*, 1698; 8° *Diomede punito da Alcide*, 1701; 9° *l'Inganno innocente*, 1701; 10° *l'Arte in gara con l'arte*, 1702; 11° *La Fede tra gli inganni*, 1707; 12° *Astarte*, 1708; 13° *Il Tradimento tradito*, 1709; 14° *Ciro riconosciuto*, 1710; 15° *Giustino* (à Bologne), 1711; 16° *Il Tiranno Eroe*, 1711; 17° *Le gare generose*, 1712; 18° *Eumene*, 1717; 19° *Il Meleagro*, 1718; 20° *Amor di figlio non conosciuto*, 1716; 21° *Cleomene*, 1718; 22° *Gli Eccessi della gelosia*, 1722; 23° *Ermingarda*, 1723; 24° *Marianna*, 1724; 25° *Laodicea*, 1724; 26° *Antigono tutore*, 1724; 27° *Scipione nelle Spagne*, 1724; 28° *Didone abbandonata*, 1725; 29° *Alcina delusa da Ruggiero*, 1725; 30° *Il Trionfo d'Armida*, 1726; 31° *l'Incostanza schernita*, 1727; 32° *La griselda*, 1728; 33° *Il Concilio dei pianeti*, 1729; 34° *l'Infedelta delusa*, 1729; 35° *I due Rivali in amore*, 1728; 36° *Statira*, 1730; 37° *Gli Strataggemmi amorosi*, 1730; 38° *Elenia*, 1730; 39° *Ardelinda*, 1732; 40° *Gli avvenimenti di Ruggiero*, 1732; 41° *Candalide*, 1734; 42° *Artamene*, 1741. Je trouve dans les notes manuscrites de feu M. De Boisgelon, qu'Albinoni avait déjà écrit, en 1690, conjointement avec Gasparini, un opéra d'*Engelberta* qui fut joué à Venise.

Albinoni a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale. Il montrait plus de talent en ce genre que dans l'opéra, et l'on remarque dans ses sonates et surtout dans ses *balletti da camera*, un certain charme et une bonne facture que n'aurait pas désavoué Corelli. Ses principaux ouvrages de musique pour les instrumens sont : 1° *Due e dieci sonate a tre*, op. 1er; 2° *Sinfonie a sei e sette*, op. 2e, Venise, 1700; 3° *Dieci e due balletti ossia sonate da camera a tre*, op. 3e; 4° *Douze concerts à six instrumens*, op. 5e; 5° *Douze concertos pour hautbois et violon*, op. 7e; 6° *Douze ballets pour deux violons, violoncelle et basse*, op. 8e; 7° *Douze concerts à deux hautbois, alto, violoncelle et orgue*, op. 9e.

On connait aussi de ce musicien : *Douze cantates à voix seule et basse*, op. 4e; et *Trattimenti da camera*, consistant en douze cantates à voix seule et basse, op. 6e.

ALBINUS, écrivain latin sur la musique, qui est cité par Cassiodore (*De Discipl.*, p. 709, *id.*, Paris, 1588), et qui conséquemment vécut antérieurement au seizième siècle. Cassiodore lui donne le titre d'*illustre* (*Vir magnificus*). Il dit que le livre de cet auteur n'existait pas dans les bibliothèques de Rome, mais qu'il l'avait lu avec attention dans sa jeunesse. Au reste, il paraît que l'ouvrage d'Albinus n'était qu'un abrégé de la science de la musique, fait d'après Boëce.

ALBINUS, nom sous lequel quelques écrivains du moyen âge ont cité Alcuin (*V.* ce nom).

ALBINUS. Un manuscrit précieux qui se trouve dans la bibliothèque de l'université de Gand (n° 171, in-fol.), contient divers traités de musique, parmi lesquels on en remarque un dont l'auteur est anonyme, et qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetracordis, pentacordis, extacordis, eptacordis, octocordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum.* Ce traité des instrumens à cordes en usage au quatorzième siècle, contient la description et les figures de ces instrumens. Au nombre de ceux-ci se trouve une viole à quatre cordes, dont l'invention est attribuée à un certain *Albinus*. Quel était cet *Albinus*, en quel temps vivait-il, et quelle fut sa patrie? Voilà les questions que je me suis faites, mais sans pouvoir les résoudre. Il y a peu d'apparence que ce soit Alcuin qu'on a voulu désigner comme l'inventeur de cet instrument, et il est moins vraisem-

blable encore qu'on ait voulu parler de l'ancien *Albinus* dont parle Cassiodore.

La viole dont l'invention est attribuée à Albinus, a la forme d'une guitare, et ses quatre cordes à vide renferment l'étendue d'une octave. Elles sont accordées de la manière suivante : *ut, re, sol, ut*. L'auteur anonyme, en nous faisant connaître le nom de l'inventeur de cette viole, a oublié celui de l'instrument. Voici comment il s'exprime : *Aliud quoque tetracordum Albinus composuit quod....... vocavit*, etc. On se servait de l'archet pour jouer de la viole ; cet accessoire est en effet placé près de l'instrument dans la figure du manuscrit ; mais par une singularité remarquable, la viole n'a point de touche.

ALBINUS (BERNARD), dont le vrai nom était *Weiss*, fils d'un bourgmestre de Dessau, dans la province d'Anhalt, naquit dans cette ville, en 1653. Il étudia successivement à Brême et à Leyde, et prit le grade de docteur en médecine à l'université de cette dernière ville. Après avoir voyagé en France, en Flandre et en Lorraine, il vint, en 1681, occuper une chaire de professeur à Francfort-sur-l'Oder. Il y fit preuve de tant de talent et de connaissances dans son art, qu'il jouit bientôt d'une grande réputation. Il devint le médecin de l'électeur de Brandebourg, qui le combla d'honneurs et de richesses. Après avoir rempli ses fonctions successivement auprès de plusieurs princes de cette maison, il se rendit à Leyde, en 1702, et y professa la médecine jusqu'à sa mort, arrivée le 7 septembre 1721. Au nombre de ses écrits se trouve : *Dissertatio de tarantula mirâ vi*, Francfort, 1691, in-4°.

ALBIOSO (MARIO), prêtre et chanoine de l'ordre du Saint-Esprit, naquit à Nasi en Sicile, et mourut à Palerme, en 1686. Il était poète et bon musicien. Il a publié : *Selva di canzoni siciliani*, Palerme, 1681, in-8°.

ALBONESIO (THÉSÉE). *V.* AMBROGIO.

ALBRECHT (JEAN-MATHIEU), organiste de l'église de Sainte-Catherine à Francfort sur le Mein, naquit à Austerbehringen, en Thuringe, le 1er mai 1701. Witteu, maître de chapelle à Gotha, lui donna les premières leçons de musique. Ses études terminées, il voyagea en France, où il eut occasion d'entendre les premiers organistes de ce temps, tels que Calvière, Marchand, Daqnin, etc., dont il adopta la manière. Ce fut au retour de ce voyage qu'il eut sa place d'organiste à Francfort. Les succès qu'il obtint furent tels que l'on se décida à lui faire construire un nouvel orgue de quarante-huit jeux, par le célèbre Jean Conrad Wegman, de Darmstadt. Aucune composition d'Albrecht n'a été imprimée, mais on connaît plusieurs concertos pour clavecin, avec accompagnement, qui ont été fort applaudis dans leur nouveauté.

ALBRECHT (JEAN-GUILLAUME), docteur et professeur en médecine, à Erfurt, né dans cette ville en 1703, fit ses études aux universités d'Iéna et de Wurtemberg. Il a fait imprimer à Leipsick, en 1734 : *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*, in-8°. Mitzler a donné une notice détaillée de cet ouvrage dans sa *Bibliothèque musicale*, tome 4, pag. 23-48. Albrecht, nommé professeur à Gottingue, y mourut le 7 janvier 1736.

ALBRECHT (JEAN-LAURENT), poète couronné, chanteur et directeur de musique à l'église principale de Mulhause, en Thuringe, naquit à Goermar, près de Mulhause, le 8 janvier 1732. Philippe-Christophe Rauchfust, organiste dans cette ville, lui donna les premières leçons de musique pendant trois mois. Il se rendit ensuite à Leipsick pour y étudier la théologie, et en 1758, il revint à Mulhause, où il obtint les deux charges ci-dessus mentionnées, qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée en 1773. Albrecht est également recommandable comme écrivain didactique et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Steffani Sendscreiben mit zusatzen und einer Vorrede*, 2te *auflage* (Lettres de Steffani avec des additions et une préface, deuxième édition), Mulhause,

1760, in-4°. Cette édition de la traduction que Werekmeister avait faite do l'oovrage do Steffani, intitulé : *Quanto certezza habbia da suoi principj la musica*, est préférable à la première. 2° *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst* (Introduetion raisonnée aux principes de la musique), Langensalza, 1761, in-4°, 136 pages; 3° *Urtheil in der Streitigkeit zwischen herrn Marpurg und Sorge* (Jugement sur la dispnte entre MM. Morpurg et Sorge), dans les essais de Marpurg (*Beytræg.*), tom. 5, pag. 269; 4° *Kurze Nachricht von dem Zustande der Kirchenmusik in Mülhausen* (Courte notice sur l'état de la musique d'église, ò Mulhause), dans le même recneil, t. 5, p. 387; 5° *Abhandlung über die Frage : ob die Musik bey dem Gottesdienst zu dulden oder nicht* (Dissertation sur cette question : la musique peut-elle être tolérée dans le service divin?) Berlin, 1764, in-4°, 4 feuilles; 6° *Abhandlung vom Hasse der musik* (Dissertation sur la musique de Hasse), Frankenhausen, 1765, in-4°. Albrecht a été l'éditenr des deux onvrages d'Adelung : *Musica mechanica organœdi*, et *Siebengestirn* (*V.* Adelung); il a joint une préface au premier, avec une notice sur lo vie d'Adelung. Ses compositions consistent en : 1° Contates pour le vingt-quatrième dimanche après lo Pentecôte, poésie et musique d'Albrecht, 1758; 2° Passion selon les évaugélistes, Mulhouse, 1759, in-8°; 3° *Musikalische aufmuterung für die Anfænger des Klaviers* (Encouragement musical pour les claveciuistes commençans), Augsbourg, 1763, in-8°; 4° *Musikalische Aufmuterung in kleinen Klavier stücken und oden* (Encouragement mnsical consistant en petites pièces et odes pour clavecin), Berlin, 1763, iu-4°.

ALBRECHTSBERGER (JEAN-GEORGES), savant hormoniste et organiste habile, né à Klosterneubourg, petite ville de la basse Autriche, le 3 février 1736, entra fort jeune au chopitre de ce lieu commo enfant de chœur. De là il passa à l'abbaye de Mœlk, où il fnt chargé de la direction d'uno école gratuite. Mouu, organiste de la coor, lui enseigna l'accompagnement et le contre-point. Deveuu lni-même profond organiste, après plusieurs anuées d'nn travail assidu, il fut appelé en cette qualité à Raab, puis à Mario-Toferl, et enfin à Mœlk, où il demeura peudant douze ons. Les onvrages qu'il poblia dans cet intervalle oyant propagé sa réputation, et la place d'organiste de la cour de Vienne étont devenue vacante, il fut désigné, en 1772, pour en remplir les fonctions. Vingt ans après, on le nomma maître de chapelle de l'église cathédrale de Saint-Étienne.

L'académio musicale de Vienne l'admit au nombre de ses membres en 1793, et cello de Stockholm, en 1798. Ce savont homme est mort à Vienne, le 7 mars 1809, et non en 1803, comme ou l'a écrit dans le dictioonoire historique des musicieus (Poris, 1810). Albrechtsberger avait épousé, en 1768, Rosalie Weiss, fille de Bernard Weiss, seulpteur, et en ovait eu quinze enfans, savoir : neuf fils et six filles. De ces quinze enfans, douze sont morts en bas âge.

Ses meilleurs élèves sont : 1° Beethoven; 2° Jos. Eybler, premier maître de chapello de la cour de Vienne; 3° Jean Fuss, mort à Pesth, le 9 mars 1819; 4° Gænsbacher (Jean), qui a snecédé à Preindl dans la ploce de moître de chapello do Saint-Étienne; 5° J. N. Hummel, maître de chopelle du duc de Saxe-Weimar; 6° le baron Nicolas de Krufft, mort à Vienne, le 16 avril 1818; 7° Jos. Preindl, moître de chapelle de Saint-Étienne et do Saint-Pierre, mort à Vienne, le 26 octob. 1823; 8° le chevalier Ignace de Seyfried, maître de chopelle et directeur de l'Opéra de Vienne; 9° et enfin Joseph Weigl, compositeur et directeur de l'Opéra de Vienne. Haydn, Beethoven et tous les gronds musieiens de l'Allemagne, ovaient lo plus haute estimo pour Albrechtsberger, qui était également recommandable comme écrivain didac-

tique, comme organiste et comme compositenr de musiqne sacrée et instrumentale.

Le nombre des ouvrages sortis de sa plume est immense. Le prince Nicolas d'Esterbazy-Golantha possède en manuscrit les suivons : 1° Vingt-six messes, dont dixneuf sont avec accompagnement d'orchestre, une avec orgue, et six à qnatre voix, *a capella;* 2° Qoarante-trois graduels; 3° Trente-qnatre offertoires; 4° Cinq vêpres complètes; 5° Quatre litanies; 6° Quatre psaumes; 7° Qootre *Te Deum;* 8° Deux *veni Sancte Spiritus;* 9° Six motets; 10° Cinq *Salve Regina;* 11° Six *Ave Regina;* 12° Cinq *Alma Redemptoris;* 13° Deux *Tantum Ergo;* 14° Dix-bnit hymnes; 15° Un *Alleluia;* 16° Dix morceaux tels que *de Profundis, Introïts*, leçons des Ténèbres et répons; 17° *Oratorios :* les Pélerins de Golgotho; l'Invention de la croix; la naissance du Christ; *Applausus musicus; De nativitate Jesu; De passione Christi;* 18° Neuf cantiqnes; 19° Un petit opéra allemond; 20° Quaronte qoatnors fugués, œuvres 1er; 2e, 5e, 7e, 10e, 11e, 16e et 19e; 21° Quorante-deux sonates en quatuors, œuvres 14e, 18e, 20e, 21e, 23e, 24e et 26e; 22° Trois sonates en doubles quatnors, œuvre 17e; 23° Trente-buit qnintettis pour deux violons, deux violes et basse, œnvres 3e, 6e, 9e, 12e, 15e, 22e, 25e et 27e; 24° Sept sextuors pour deux violous, deux violes, violoncelle et enntre-basse; 25° Vingt-huit trios pour deux violons et violoncelle; 26° Treize pièces détachées telles que sérénodes, nocturnes et divertissemens; 27° Six concertos poor divers instrumens, tels que le piano, lo harpe, l'orgue, la mandoline et le trombone; 28° Quatre symphonies à grond orchestre. Les ouvrages qu'Albrechtsberger a publiés sont les suivans : 1° *Fugues pour l'orgue*, œuvres 4e, 5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e, 16e, 17e et 18e; *Préludes pour l'orgue*, œnvres 3e, 12e et 29e; *Fugues pour le piano*, œuvres 1er, 15e, 20e et 27e; *Dix-huit quatuors pour deux violons, alto et basse*, œuvres 2e, 19e et 21e; *Six sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse*, œnvres 13e et 14e; *Concerto léger pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse*, Vienne; *Quatuor pour clavecin, deux violons et basse*, Vienne, 1792; *Six duos pour violon et violoncelle*, Leipsick, 1803; *Quintetto pour trois violons, alto et violoncelle; Sonates à deux chœurs, pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles*, Vienne, Riedl.

Les ouvrages élémentaires d'Albrechtsberger sont : 1° *Gründliche Anweisung zur composition, mit deutlichen und ausführlichen exempeln, zum selbs unterrichte erlaütert, und mit Anhange : von der Beschaffenheit und anwendung aller Fetzt üblichen mus. instrumente*, Leipsick, 1790, in-4°. Une nonvelle éditioo de cet ouvrage o été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel, 1818, in-8°. M. Choron en a donné une troduction françoise soos ce titre : *Méthode élémentaire de composition, etc., enrichie d'un grand nombre de notes et d'éclaircissemens*, Paris, 1814, 2 vol. in-8°. Il y a eu nne deuxième édition de cette tradnction. Bien que méthodique et orné d'exemples assez purement écrits, ce livre n'est point à l'abri de tout reproche. L'auteur, en cherchant la concision, est tombé qnelqnefois dans la sécheresse et l'obsenrité. Les parties les plus difficiles de lo fugne, telles que *la réponse* et les *contresujets*, n'y sont qu'effleurées, et les exemples ne sont point assez voriés. Néanmoins, tel qu'il est, il mérite l'estime dont il jonit en Allemogne. Il a remplacé avantageusement le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qui, ba-é sur la tonalité du plaiochaot, s'éloigne trop dn système moderne. Por les soins qu'Albreehtsberger a mis à la rédaetion de ses exemples, il a évité les défants du *Traité de la fugue* de Marpurg, qui n'est propre qu'à enseigner le style instrumental. 2° *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu Erlernen* (Méthode abrégée d'accompagnement), Vienne, 1792; 3° *Klavierschule fur Anfænger* (École du clave-

cia pour les commençans), Vienne, 1800 ; 4° *Ausweichungen aus C dur und C moll in die übungen Dur-und moll-Tœne* (Passages des tons d'ut mojeur et d'ut mineur dans teus les tons majeurs et mineurs), Vienne, Leipsick et Bonn. La deuxième partie de eet euvrage, intitulée *Inganni Trugschlüsse für die Orgel oder Piano-Forte*, contient tontes les feintes de modnlation. La troisième partie a peur titro : *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und überm. Intervallen* (Instrnction sur l'usage des intervalles augmentés et diminués), Leipsick, Peters. Le ehevalier de Seyfried a publié une édition complète des œuvres théoriques d'Albrechtsberger, seus ee titre : *J. G. Albrechtsberger's sammtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*, Vienne, Antoine Strauss, 3 vol. in-8°, sans date.

ALBRICI (VINCENT), compositeur et organiste, né à Rome, fut d'abord au service de Christine, reine de Suède, et se tronvait à Stralsund on 1660. De là il passa à Dresde, comme viec-maître de ehapelle de l'électeur de Saxe, Jean Georges II, poste qu'il occupait encore en 1664. Cette ehapelle ayant été réformée à la mort de l'électeur, Albriei se rendit à Leipsick, où il devint organiste de l'église Saint-Thomas. En 1682, il fut appelé à Prague, comme directeur de musique. Il mourut dans cette ville quelques années après. Ses compositions connues sont : 1° *Te Deum* à deux chœurs, deux violons, viole, violoncelle, basson, quatre trompettes, trois trombones et timbales ; 2° *Kyrie* à huit voix ; 3° Messe à huit voix ; 4° *Symbolum Nicœum* à quatre voix, trompettes et timbales ; 5° Le cent cinquantième psaume à quatre voix avec trompettes et timbales ; 6° *Conc. moveantur cuncta sursum.* ; 7° *Conc. anima nostra*, etc.

ALBUZZI TODESCHINI (THÉRÈSE), célèbre cantatrice, dont lo voix était un beau eontralto, naquit à Milan ; elle fut long-temps au service de la eonr de Dresde, où ello chantait les premiers rôles. Elle est morte dans cette ville pendant la gnerre de sept ans.

ALCIMAS ZMURNIUS, jeuenr de trompette dans l'antiqnité. Son nom nons est parvenu dans nne inscriptien rappertée par Muratori (*Nov. Thesaur. vet. inscr.*, t. 2, p. 936) ; la veici :

ALCIMAS
ZMVRNIVS
TVBOCANTIVS.

ALCMAN, poète-musicien, naquit à Sardes d'un père uommé Damas ou Titare, et fut mené dans son enfance à Sparte, eù il fut élevé dans un qnartier de eette villo nommé *Messoa*, ce qui l'a fait passer ponr Lacédémonien. On ereit qu'il a vécu depnis la vingt-septième jusqu'à la qnarantième olympiade. Héraclide de Pont assure qu'Aleman fut dans sa jeunesse esclave d'un Lacédémonien nommé Agésidas ; mais qu'il mérita par ses bonnes qualités de devenir l'affranehi de son maître. Il fut excellent joueur de cithare, et chanta ses poésies au son de la flûte. Clément d'Alexandrie lui attribue la eomposition de la musique destinée anx danses des chœnrs. Athénée dit que ce musicien fnt un des plus grands mangeurs do l'antiquité. Son tombeau se voyait encore à Lacédémone au temps de Pausanias.

ALCOCK (JEAN), docteur en musique, né à Londres le 11 avril 1715, entra à l'âge de sept ans comme enfant de chœur à l'église de Saint-Paul, sous la direction de Ch. King, et lorsqu'il en eut atteint quatorze on le plaça comme élève seus Stanley qui, bien qu'il n'eût alers que seize ans, était organiste des églises de Saint-André, d'Holborn et du Temple. En 1737, Aleoek devint organiste de l'église de Saint-André à Plymouth, dans le Devenshire. Cinq ans après son arrivée dans ce lieu, il fut invité à prendre possessien de la place d'organiste de Reading, où il se rendit au meis de janvier 1742. Celle d'organiste de l'église

cathédrale de Lichtfield étant devenue vacante en 1749, on la réunit à celle de premier chantre et de maître du chœur, en faveur d'Alcock; mais en 1760 il se démit de la place d'organiste, ainsi que de celle de maître de chœur, et ne conserva que celle de premier chantre. Il s'était fait recevoir bachelier en musique à Oxford, en 1755; dix ans après il prit ses degrés de docteur à la même université. Le reste de la longue carrière de cet homme respectable s'écoula tranquillement à Lichtfield, où il est mort au mois de mars 1806, âgé de 91 ans. Il n'avait cessé jusqu'au dernier moment de remplir avec exactitude les devoirs de sa place, quoique le doyen de Lichtfield l'eût invité plusieurs fois à prendre quelque repos. Pendant son séjour à Plymouth, il avait publié *six suites de leçons de piano*, et *douze chansons;* ces ouvrages furent suivis de *six concerts pour divers instrumens*, d'une suite de psaumes, antiennes et hymnes, composés pour les enfans de la charité, et d'une collection d'anciens psaumes à quatre parties, le tout publié à Reading. Une collection de trente-six antiennes de sa composition parut en 1771. Vingt ans s'écoulèrent entre cette publication et celle de son *Harmonia Festi*, collection de canons, airs et chansons. Alcock, ayant recueilli cent six psaumes de divers auteurs, les arrangea à quatre parties, et les publia en 1802 sous le titre de *Harmony of Sion*. Outre ces ouvrages, les catalogues de Preston et de Calnsae indiquent encore les suivans: 1° *Te Deum and Jubilate;* 2° *Magnificat et nunc dimittis*, 1797; 3° *Strike ye Seraphic Hosts, hymn for Christmas Day;* 4° *Trois trios pour deux violons et basse*.

ALCUIN, écrivain célèbre du 8me siècle, né en Angleterre dans la province d'York, fut disciple de Bède et d'Echert, archevêque d'York. Après avoir été diacre, il devint abbé de Canterbury. Charlemagne, ayant eu occasion de le voir à Parme, l'engagea à se fixer en France. Il lui donna les abbayes de Ferrières et de Saint-Loup, le fit son aumônier, et prit de lui des leçons de ce qu'on appelait alors la rhétorique, de dialectique et des autres arts libéraux. Dans la suite, il lui donna encore l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Alcuin, devenu vieux, désira se retirer de la cour; il demanda son congé, qu'il n'obtint qu'en 801. Alors il se dépouilla de tous ses bénéfices, et se retira dans son abbaye de Saint-Martin, où il mourut le 19 mai 804, âgé de près de 70 ans. Ses œuvres ont été recueillies par André Duchêne, Paris, 1617, in-fol.; et Froben, prince abbé de Saint-Emmerande, en a donné une édition beaucoup plus ample à Ratisbonne en 1777, 2 vol. in-fol. On y trouve un traité *De septem artibus liberalibus:* cet ouvrage est incomplet, il n'en reste que la rhétorique, la dialectique et une partie de la logique; la musique et les autres parties sont perdues. On y trouve aussi un traité séparé *De musica*.

ALDAY (. . . .), nom d'une famille de musiciens, qui a eu de la réputation en France. Alday, le père, né à Perpignan, en 1737, fut d'abord secrétaire d'un grand seigneur, qui le mena en Italie. Là il apprit à jouer de la mandoline. Ayant acquis un certain degré de force sur cet instrument, il vint se fixer à Paris, où il en donna des leçons. Il eut deux fils qui naquirent, l'un en 1763, l'autre, l'année suivante. Tous deux furent violinistes. Le premier, connu sous le nom d'*Alday l'aîné*, se fit entendre avec quelque succès au concert spirituel, en 1787. Vers le même temps il publia sa première *symphonie concertante, en ut*, pour deux violons et alto, Paris, Sieber. Cet ouvrage fut suivi d'une autre *symphonie concertante*, pour deux violons, qui fut exécutée par Alday et par son frère au concert spirituel. Celle-ci a été gravée à Amsterdam, chez Hummel. Alday s'est fixé à Lyon vers 1795, et s'y est fait marchand de musique. Il a publié depuis cette époque un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse (Paris, Pleyel), et

des airs variées avec accompagnement de basse.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom d'*Alday le jeune*, fut un violiniste beaucoup plus habile que l'aîné. Il passe pour avoir reçu de leçons de Viotti, dont il avait adopté la manière. Il se fit entendre avec succès au concert spirituel jusqu'en 1791, époque où il passa en Angleterre. En 1806, Alday a été nommé directeur de musique à Édimbourg. On ignore s'il vit encore. Ses concertos de violon ont eu un succès de vogue dans la nouveauté; mais ils sont maintenant oubliés. Ceux qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto, en *re*, Paris, Imbault; 2° Deuxième *idem*, en *si* bémol, et troisième *idem*, en *la*, Paris, Sieber; 3° Quatrième *idem*, en *re*, Paris, Imbault. On connaît aussi de ce violoniste : deux œuvres de *Duos pour deux violons*, Paris, Decombe, des *Mélanges pour deux violons*, Paris, Leduc, des *Airs variés pour violon et alto*, Paris, Imbault, et des *Trios pour deux violons et basse*, Londres, Laveuu.

ALDERINUS (COSME), compositeur suisse qui florissait vers le milieu du 16me siècle, a publié : *LVII hymni sacri quatuor, quinque et sex voc.*, Berne, 1553, in-4°.

ALDERWELT (L. A. VAN), pianiste hollandais, né à Rotterdam vers 1780, a publié pour son instrument : 1° Sonate, Rotterdam, Plattner; 2° Pot-pourri sur des thèmes connus, *ibid.*; 3° Variations sur l'air hollandais : *Daar ging een Pater*, Amsterdam, Stenp.

ALDHELM, fils de Kentred, et neveu d'Inas, roi des Saxons occidentaux, fut élevé dans le monastère de Saint-Augustin de Canterbury, devint abbé de Malmesbury, et ensuite évêque de Sherburn, aujourd'hui Salisbury. Il mourut le 20 mai 709.

Il avait composé des chansons, *Cantiones Saxonicæ*, qu'il était dans l'usage de chanter lui-même au peuple pour lui faire goûter la morale qu'elles contenaient. Gerbert (*De cantu et musicâ sacrâ*, t. 1, p. 202) nous a conservé un échantillon de ses compositions, qu'il a tiré d'un manuscrit du 9me siècle.

Guillaume de Malmesbury a écrit la vie d'Aldhelm; elle se trouve dans les *Acta S. O. Benedict.*

ALDOVRANDINI (JOSEPH-ANTOINE-VINCENT), académicien philharmonique et maître de chapelle honoraire du duc de Mantoue, naquit à Bologne vers 1665. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Dafni*, à Bologne, en 1696; 2° *Gl' inganni amorosi scoperti in villa*, à Bologne, en 1696; 3° *Amor torna in cinque al cinquanta, ovvero Nozz' dlà Flippa, e d' Bedette*, opéra comique dans le patois Bolonais, en 1699; 4° *Le duc Auguste*, à Bologne, en 1700; 5° *Pirro*, à Venise, en 1704; 6° *La fortezza al cimento*, à Venise, 1699; 7° *Cesare in Alessandria*, Naples, 1700; 8° *Semiramide*, 1701; 9° *I tre Rivali al soglio*, à Venise, en 1711. On connait aussi quelques œuvres de musique sacrée et instrumentale de sa composition : le premier, sous le titre *Armonica sacra*, contient dix motets à deux et trois voix, avec violons, Bologne, 1701, in-fol.; le deuxième, *Cantate a voce sola*, Bologne, 1701, in-4° oblong; le troisième, intitulé *Concerti sacri*, Bologne, 1703, in-fol., consiste en dix motets à voix seule avec deux violons; son œuvre 5e, composé de sonates à trois parties, a été gravé à Amsterdam, sans date. Enfin, Aldovrandini s'est rendu recommandable par l'oratorio de *S. Sigismondo*, dont la poésie a été publiée sous ce titre : *S. Sigismondo, re di Borgogna, oratorio consecrato all' Eminentiss. e Reverend. Principe il sig. card. Ferd. d'Adda, dignissimo legato di Bologna, fatto rappresentare da' signori nottari nel foro civile di Bologna nella loro sala magnificamente apparata, in occasione della generale processione del santissimo sacramento della parrochiale di S. G. Battista de RR. Monaci Celestini, poesia del sig. Gio. Battista Monti, notaro collegiato, musica del*

sig. Giuseppe Aldovrandini, maestro di cappella di onore del serenissimo Duca di Mantova, il dì primo di giugno 1704.

ALDRICH (HENRY), doyen de l'église du Christ à Oxford, naquit à Westmoinster en 1647. Il fit ses premières études dans cette ville, sous le docteur Richard Busby; en 1662 il fut admis au collége d'Oxford, où il prit les degrés de maitre-ès-arts, le 3 avril 1669. Il entra ensuite dans les ordres et devint professeur au collége d'Oxford, chanoine de l'église du Christ, et enfin docteur en théologie. Il mourut le 14 décembre 1710. Au milieu de tous ses travaux, il cultiva la musique avec succès. Il avait rassemblé une nombreuse collection des œuvres des plus célèbres compositeurs, tels que Palestrina, Carissimi, Vittoria, etc., sur lesquelles il arrangea les paroles anglaises des psaumes et de beaucoup d'antiennes.

Il avait formé le projet d'écrire plusieurs traités sur la musique, et avait jeté ses idées dans plusieurs dissertations renfermées en deux recueils manuscrits, qui ont été déposés dans la bibliothèque du collége du Christ à Oxford. En voici les titres d'après Burney: 1° *Theory of organ-building, in which are given the measures and proportions of its several parts and pipes* (Théorie de la construction de l'orgue, etc.); 2° *Principles of ancient greek music* (Principes de l'ancienne musique grecque); 3° *Memorandums made in reading ancient authors, relative to several parts of music and its effects* (Extraits des anciens auteurs, relatifs aux diverses parties de la musique et de ses effets); 4° *Uses to which music was applied by the ancients* (Usages auxquels la musique fut employée par les anciens); 5° *Epithalamium;* 6° *Excerpta from Père Menestrier; proportions of instruments; exotic music* (Extraits du Père Menestrier; proportions des instrumens; musique exotique); 7° *Argument of ancient and modern performance in music* (Comparaison de l'exécution musicale ancienne et moderne); 8° *Theory of modern musical instruments* (Théorie des instrumens de musique modernes); 9°, 10° et 11°, *dito;* 12° *Miscellaneous papers concerning different points in the theory and practice of music* (Papiers divers concernant différens points de la théorie et de la pratique de la musique); 13° *On the construction of the organ* (Sur la construction de l'orgue); 14° *Fragment of a treatise on counterpoint* (Fragmens d'un traité de contrepoint).

Le docteur Aldrich a composé plusieurs offices pour l'église, et un grand nombre d'antiennes qui sont restées en manuscrit, et dont l'académie de musique ancienne, de Londres, possède une grande partie. Dans le *Pleasant musical companion*, imprimé en 1726, on trouve deux morceaux de sa composition, l'un: *Hark the bonny Christ-Church Bells;* l'autre intitulé: *A Smoking Catch*, pour être chanté par quatre hommes fumant leur pipe, d'une exécution difficile, et d'un effet piquant.

ALDRIGHETTI (ANTOINE-LOUIS), fils d'Aldrighetto Aldrighetti, médecin et philosophe, naquit à Padone le 22 oct. 1600. Il fut professeur de droit à l'université de Padoue, et mourut le 24 août 1668. Parmi ses ouvrages, on trouve: *Raggualia di Parnasso tra la musica e la poesia*, Padoue, 1620, in-4°.

ALEMBERT (JEAN-LE-ROND D'), philosophe et géomètre célèbre, naquit à Paris le 16 novembre 1717, et fut exposé sur les marches de l'église de Saint-Jean-le-Rond, dont on lui donna le nom. On sait maintenant qu'il devait le jour à madame de Tencin, célèbre par son esprit et sa beauté, et à Destouches, commissaire provincial d'artillerie. Son père, voulant réparer l'abandon où il le laissait, lui assura 1200 livres de rentes peu de jours après sa naissance. Les études dans lesquelles on le dirigea avaient pour but de lui faire embrasser une profession honorable, telle que celle d'avocat, ou de médecin; il les essaya

toutes deux; mais son génie le destinait aux mathématiques, qu'il apprit seul, et auxquelles il doit sa gloire la plus solide. Ses travaux, qui lui valurent l'entrée des Académies des sciences de Paris et de Berlin, de l'Académie française, et de presque toutes les sociétés savantes de l'Europe, n'étant pas de l'objet de cet ouvrage, nous allons le considérer seulement sous le rapport de l'influence qu'il eut sur la musique en France.

« Rameau, » dit M. Choron, « avait » publié en 1722 son traité d'harmonie, » qui ne fit pas d'abord beaucoup de bruit, » parce qu'il était lu de peu de personnes. » D'Alembert, géomètre profond, à qui » l'on devait la solution du problème des » cordes vibrantes, entreprit de mettre les » idées de Rameau à la portée des lecteurs » ordinaires. En 1752, il publia les élé» mens de musique théorique et pratique, » et donna l'apparence de l'ordre et de la » clarté à un système essentiellement vi» cieux. Ce système, qui a retardé les pro» grès de la musique en France, y est » aujourd'hui rejeté par les bons théori» ciens. » Cet ouvrage a eu quatre éditions; la première a paru sous ce titre : *Élémens de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Paris, 1752, in-8°. On en trouve l'analyse dans le Mercure de mai 1752. La seconde édition, augmentée de quelques éclaircissemens, fut publiée à Paris en 1762, 1 vol. in-8. La quatrième est de Lyon, 1779, 1 vol. in-8. Marpourg en a donné une traduction allemande sous ce titre : *Systematiche Einleitung in die musikalische Setzkunst, nach den Lehrsætzen des herrn Rameau, aus dem Fransæsischen übersetzt, und mit anmerkungen vermehret von F. W. Marpurg*, Leipsick, 1757, in-4°.

On a aussi de d'Alembert : 1° *Recherches sur la courbe que forme une corde tendue mise en vibration*, dans les mémoires de l'académie de Berlin, ann. 1747 et 1750; 2° *Recherches sur les vibrations des cordes sonores avec un supplément sur les cordes vibrantes*, dans ses opuscules mathématiques (Paris, 1761 et années suivantes), tom. 1 et 4; 3° *Sur la vitesse du son*, avec trois supplémens, *ibid.*, tom. 5. Dans ses *Mélanges de littérature et de philosophie*, 5 vol. in-12, Amsterdam, 1767, 1770 et 1773, on trouve un *Traité sur la liberté de la musique.* Cet opuscule a été réimprimé dans les *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires* de d'Alembert, Paris, Bastien, 1805, 18 vol. in-8°, et Paris, Bossange frères, 5 vol. in-8°. D'Alembert a fait insérer dans le Mercure du mois de mars 1762, une *Lettre à M. Rameau, pour prouver que le corps sonore ne nous donne et ne peut nous donner par lui-même aucune idée des proportions.* Cet opuscule est rempli d'une bonne et saine critique sur l'objet en question.

ALEOTTI (RAFFAELLA-ARGENTA), religieuse augustine, née dans le duché de Ferrare. M. Guarini (*Istoria delle chiese di Ferrara*, p. 376) et F. Borsetti (hist. gymn., Ferrare, p. 11, lib. 5, p. 464), disent qu'elle a fait imprimer des motets et des madrigaux dont ils n'indiquent ni la date, ni le lieu. Il est vraisemblable qu'elle était de la famille de Jean-Baptiste Aleotti, célèbre architecte et ingénieur, et que le nom d'*Argenta*, joint au sien, est celui d'un bourg du duché de Ferrare, d'où cette famille était originaire.

ALEOTTI (VICTOIRE), seconde fille du célèbre architecte Jean-Baptiste Aleotti, naquit vers 1570. Dès l'âge de cinq ans, elle montra de grandes dispositions pour la musique. Elle assistait aux leçons qui étaient données à sa sœur par Alexandre Milleville, et son talent naturel se développa si bien dans cette audition, qu'à l'âge de six ans elle jouait déjà fort bien d'une espèce de clavecin qu'on appelait alors *Arpicordo*. Convaincus de la bonté de son organisation musicale, ses parens la confièrent aux soins d'Hercule Pasquino, qui lui fit faire de rapides progrès dans le

chant et dans le contrepoint. Au bout de deux ans, Pasquino conseilla de l'envoyer au couvent de Vitti, renommé pour les études musicales; elle y entra en effet, et prit tant de goût à la vie monastique qu'elle voulut terminer ses jours dans ce couvent. Son père a fait imprimer un recueil de vingt-une pièces qu'elle avait composées sur des vers de Guarini, sous le titre de *Ghirlanda di madrigali a quattro voci*, Venise, 1593, in-4°.

ALESSANDRI (JANVIER D'), maître de chapelle, né à Naples en 1717, est connu par la musique de plusieurs opéras, parmi lesquels on cite *Ottone*, qui fut joué à Venise en 1740.

ALESSANDRI (FELICE), né à Rome en 1742, fut élevé dans les conservatoires de Naples. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Turin, où il fut attaché pendant deux ans comme claveciniste et compositeur. Il vint ensuite à Paris, et y demeura quatre ans. Dans cet intervalle, il donna au concert spirituel quelques morceaux qui furent applaudis. De retour en Italie en 1767, il y écrivit l'opéra d'*Ezio* pour Vérone, ensuite *Il Matrimonio per concorso*, dans la même année, à Vienne; et au commencement de 1768, *l'Argentino*. Peu de temps après, ayant épousé une cantatrice nommée Guadagni, il partit avec elle pour Londres, où il donna, en 1769, *La Moglie fedele*, et *Il Re alla caccia*. En 1773, il fut appelé à Dresde pour y composer *l'Amore soldato*. Il alla ensuite à Pavie, où il écrivit *Creso*, en 1774. Rappelé à Londres, il y composa pendant l'année 1775 *La Sposa persiana*, *La Novità*, et, en société avec Sacchini, *La Contadina in corte*. De retour en Italie, il donna successivement *Calliroe*, à Milan, en 1778; *Venere in Cipro*, dans la même ville, au carnaval de 1779; *Attalo*, à Florence, en 1780; *Il vecchio geloso*, à Milan, en 1781; *Demofoonte*, à Padoue, en 1783; *Il marito geloso*, à Livourne, en 1784; *Artaserse*, à Naples, en 1784; *I Puntigli gelosi*, à Palerme, en 1784; *I due fratelli*, à Cassel, en 1785; *La finta principessa*, à Ferrare, en 1786. Immédiatement après avoir écrit cet ouvrage, Alessandri partit pour la Russie dans l'espoir d'être engagé comme compositeur de la cour; mais il ne réussit point dans son dessein, et il fut obligé de donner à Pétersbourg des leçons de chant pour vivre. Il retourna en Italie vers la fin de 1788 et composa pour le théâtre de Vienne *Pappa Mosca*. L'année suivante il alla à Berlin, et eut le bonheur d'être nommé par le roi de Prusse second maître de chapelle, aux appointemens de 3,000 thalers. Le succès éclatant qu'obtint son opéra *Il ritorno d'Ulisse*, en 1790, au grand théâtre de Berlin, sembla justifier cette faveur. La pièce qu'il fit représenter ensuite à Potsdam fut l'opéra bouffe intitulé : *La Compagnia d'opera in Nanchino*, dont le sujet était une satire amère du personnel du théâtre royal en 1788, et des cabales qui s'y tramaient. Cet ouvrage lui fit beaucoup d'ennemis, qui se vengèrent en faisant siffler son *Dario*, qui fut représenté au grand théâtre de Berlin en 1791. Ils ne s'en tinrent point là. La critique berlinoise attaqua d'abord avec violence *Filistri*, auteur de libretti, et déchira ensuite la musique d'Alessandri. On fit ressortir la faiblesse d'invention de cette musique, la monotonie des récitatifs, la manière lâche et incorrecte qu'on remarque dans les chœurs, etc. Quant à ce qui se trouvait de bon dans ces opéras, on prétendit qu'Alessandri l'avait pillé dans les ouvrages des autres compositeurs. Ces attaques réitérées produisirent leur effet dans l'été de 1792; le roi retira au compositeur le poème d'*Alboin*, qui lui avait été confié pour en faire la musique, et lui donna son congé sans égard pour l'engagement qu'il avait contracté. Accablé de chagrin par sa disgrâce, Alessandri quitta Berlin dans le même temps; on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

ALESSANDRO ROMANO, surnommé *della Viola*, à cause de son habileté sur

cet instrument, fut reçu comme chanteur à la chapelle du Pape en 1560. Il s'est fait connaître par des motets et des chansons à plusieurs voix, et a écrit aussi pour divers instrumens et particulièrement pour la viole. Plusieurs de ses compositions se trouvent dans la bibliothèque royale de Munich.

ALESSANDRO (LOUIS), compositeur de musique sacrée, né à Sienne en 1736. En 1786 il fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Sienne, où il mourut le 29 janvier 1794. Il a écrit beaucoup de messes, de vêpres et de motets qui sont estimés en Italie.

ALESSI (JEAN), maître de chapelle de la cathédrale de Pise. On trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris, sept motets manuscrits, à quatre, cinq et six voix, sous le nom de cet auteur.

ALEXANDER SYMPHONIARCHA, contrapuntiste qui vivait au commencement du 17me siècle, a fait imprimer : *Mottectorum, quinque et duodecim vocum, lib. III.* Francfort-sur-le-Mein, 1606, in-4°. Son nom véritable n'est pas connu.

ALEXANDER ou ALEXANDRE (JOSEPH), violoncelliste à Duisbourg en 1800, a publié pour son instrument : 1° Dix variat. pour le violoncelle avec acc. d'un violon sur l'air *O mein lieber*, etc.; 2° Ariette avec sept variat. pour violoncelle et violon, et six variat. pour violoncelle et violon sur l'air allemand *Mich fliehen meine Freuden;* 3° *Anweisung für das violoncell* (Instruction pour le violoncelle), Leipsick, 1801, gr. in-4°. M. Lichtenthal cite un ouvrage sous le nom de Joseph-Alexandre, et sous ce titre : *Anleitung zum violoncell spielen*, Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, in fol. J'ignore si c'est une autre édition du même ouvrage, ou s'il y a seulement erreur de titre et de date. 4° Air avec trente-six variations progressives pour l'étude du violoncelle avec le doigté et différentes clefs, accomp. d'un violon et d'une basse, Leipsick, 1802; 5° Pot-pourri pour violoncelle avec accompagnement du violon. *Ibid.*

ALEXANDRE, musicien grec, né à Cythère, passa presque toute sa vie à Éphèse. Ce fut lui qui compléta le nombre des cordes du psaltérion. Vers la fin de sa vie, il consacra son instrument dans le temple de Diane (Voy. *Athénée*, l. 4, ch. 24).

ALEXANDRE (CHARLES-GUILLAUME), professeur de violon à Paris, vers le milieu du 18me siècle, a donné à la Comédie italienne les opéras comiques suivans : 1° Georget et Georgette, en 1764; 2° *Le petit-maître en province*, en 1765; 3° *L'esprit du jour*, en 1765. On connaît aussi de lui plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque six *duetti* pour deux violons, œuvre 8. Paris, 1775. En 1755, il fit recevoir à l'opéra *le Triomphe de l'amour conjugal*, ballet-opéra, et en 1756, *la Conquête du Mogol*, dont il avait composé la musique; mais ces ouvrages n'ont jamais été représentés.

ALFARABI. *Voy.* FARABI.

ALFORD (JEAN), musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du 16me siècle. Il donna une traduction du traité de musique d'Adrien Le Roy, sous ce titre : *A Briefe and Easye Instruction to learne the tableture, to conducte and dispose the hande unto the lute. Englished by J. A. with a cut of the lute.* London, 1568, in-4°. Quelques années après, il parut une autre traduction anglaise du même ouvrage (Voy. *Ke* (F.).

ALFRED, surnommé *le Philosophe*, savant Anglais, jouit d'une grande réputation dans le 13me siècle, en France, en Italie et en Angleterre. Il séjourna longtemps à Rome, et retourna dans sa patrie en 1268, à la suite du légat du Pape. Il y mourut peu de temps après. Parmi ses ouvrages, il s'en trouve un *de musica*, qui est resté manuscrit.

ALGAROTTI (FRANÇOIS), né à Venise le 11 décembre 1712, fit ses études sous les célèbres professeurs Eustache Manfredi et François Zanotti, qui lui firent faire de grands progrès dans les mathématiques, la géométrie, l'astronomie, la philosophie et

la physique; il s'attacha aussi à l'étude des langues grecque et latine; enfin il réunit les qualités de savant, de littérateur et de philosophe. Il fut lié d'amitié avec Voltaire, Frédéric-le-Grand, et tous les hommes célèbres de son temps. Frédéric lui conféra le titre de comte du royaume de Prusse pour lui, son frère et leurs descendans, le fit son chambellan, et chevalier de l'ordre du Mérite. Il mourut de phthisie à Pise, le 3 mars 1764, à l'âge de 52 ans.

Parmi ses ouvrages, qui sont nombreux, on trouve *Saggio sopra l'Opera in musica*. Livourne, 1763, in-8°, 157 pag. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'édition de ses œuvres publiée à Livourne en 1763, 4 vol. in-8°; dans celle de Berlin, 1772, 8 vol. in-8°, et dans le 3e volume de celle de Venise, 1791—1794, 17 vol. in-8°. Chastellux l'a traduit en français sous ce titre : *Essai sur l'Opéra*. Paris, 1773, in-8°; et Raspe en a donné une traduction allemande dans les *Wœchentlichen Nachrichten die musik Betreffend* de Hiller, année 3e, p. 387, et dans l'appendice de cette année, p. 1—22.

ALGERMANN (FRANÇOIS), musicien et poète allemand, vivait vers la fin du 16e siècle. On connaît de lui deux ouvrages intitulés 1° *Ephemerides hymnorum ecclesiasticorum, oder geistliche kirchengesænge*; 2° *Himmliche canteren* (Chants célestes); ils ont été publiés à Hambourg.

ALGISI ou ALGHISI (FRANÇOIS), compositeur et organiste de la cathédrale de Brescia, naquit en cette ville en 1666. Vers la fin du 17e siècle, il séjourna pendant quelques années à Venise, où il fit représenter en 1690 deux opéras intitulés : 1° *L'Amor di Curzio per la patria*, 2° *Il Trionfo della continenza*. Le dernier eut tant de vogue qu'on le reprit l'année suivante au théâtre de Venise, distinction fort rare en Italie. La manière singulière dont Alghisi vécut dans les dernières années de sa vie, lui acquirent à Brescia le nom de saint. Il ne se nourrissait que d'herbes qu'il assaisonnait de sel : il est mort dans sa ville natale, le 29 mars 1733.

ALIANI (FRANÇOIS), habile violoncelliste, né à Plaisance. Son père, qui était premier violon en cette ville, lui donna de bonne heure des leçons de musique et de violon; mais reconnaissant ensuite que son fils avait de grandes dispositions pour le violoncelle, il le conduisit à Parme, où il le mit sous la direction de Gius. Rovelli, de Bergame, alors premier violoncelliste au service du duc Ferdinand. Après cinq années passées à cette école, il fut considéré lui-même comme un des plus habiles professeurs sur son instrument, et revint alors dans sa patrie, où il occupa la place de premier violoncelle au théâtre et à l'église. Il y termina ses jours au mois de mai 1812.

ALIANI (LOUIS), fils du précédent, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Vicence, est né à Plaisance en 1789.

Quoiqu'il n'ait étudié le violon que sous la direction de son père, ses dispositions naturelles lui firent faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de 18 ans il étonnait déjà les professeurs de Milan; à 20 ans il excita l'admiration du public dans les concerts qu'il donna à Venise et à Vienne; il obtint alors dans cette dernière ville l'emploi ci-dessus énoncé.

ALIFAX (ANDRÉ). On trouve sous le nom de cet auteur, à la Bibliothèque du Roi, à Paris, un *Nisi Dominus* à quatre voix, en partition originale. Il y a eu un musicien anglais de ce nom qui vivait à la fin du 17me siècle.

ALINOVI (JOSEPH), compositeur, né à Parme, le 27 septembre 1790. Après avoir étudié les belles-lettres, il s'appliqua avec enthousiasme à l'étude de la musique sous la direction de Franc. Fortunati, son compatriote. Il a composé beaucoup de musique instrumentale et vocale, sacrée et profane, qu'on trouve en manuscrit dans presque tous les magasins d'Italie. Il s'est fixé dans sa patrie, où il se livre à l'enseignement du chant et du piano.

ALIPRANDI (BERNARD), né en Toscane, au commencement du 18me siècle, fut d'abord compositeur de la chambre et directeur des concerts de la cour de Bavière. Il devint ensuite maître de chapelle de la même cour, pour laquelle il composa les opéras suivans : *Mithridate*, en 1738; *Iphigénie*, en allemand, en 1739; *Semiramis*, en 1740. — ALIPRANDI (Bernard), fils du précédent, fut un habile violoncelliste au service de la cour électorale de Munich, où il se trouvait encore en 1786. Depuis 1782, il avait publié quelques morceaux pour son instrument, et non pour *la viola da gamba*, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens, d'après la première édition du Lexikon de M. E.-L. Gerber.

ALIQUOT (JEHAN), dit *Roquier*, musicien au service de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, depuis 1462 jusqu'en 1469. Il mourut dans le cours de cette dernière année. Ses appointemens étaient de 72 livres tournois (432 fr. 64 c. suivant la valeur de la livre tournois à cette époque).

ALKAN (CHARLES-VALENTIN), né à Paris, au mois de décembre 1813, montra dès ses premières années les dispositions les plus remarquables pour la musique. Admis comme élève au conservatoire de Paris, il y obtint le premier prix de solfège à l'âge de 7 ans et demi. Dans le même temps il exécuta en public un air varié de Rode sur le violon; mais dans la suite il abandonna cet instrument. Ses progrès dans l'étude du piano, sous la direction de M. Zimmerman, ne furent pas moins rapides, car il était à peine âgé de 10 ans lorsque le premier prix de cet instrument lui fut décerné dans un concours public. Devenu élève de M. Dourlen pour l'harmonie, il porta dans l'étude de cette science l'heureuse organisation dont la nature l'avait doué, et pour la troisième fois il fut vainqueur de ses rivaux dans l'école qui avait été le théâtre de ses autres succès; le premier prix lui fut accordé en 1826. M. Zimmerman, qui avait fait son éducation de pianiste, lui donna ensuite des leçons de contrepoint et de fugue, et ce fut comme élève de ce professeur qu'il parut en 1831 au concours du grand prix de l'Institut et qu'il y obtint une mention honorable. Depuis lors ce jeune artiste s'est livré à la composition pour son instrument et à l'enseignement du piano. Il s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts, notamment à l'un de ceux du conservatoire, où il a exécuté un concerto de sa composition dans la saison de 1831.

M. Alkan a publié jusqu'à ce jour (1834) les productions dont les titres suivent : 1° *Les Omnibus*, variations pour le piano dédiées aux *dames blanches*, Paris, Schlesinger; 2° Variations sur le thème de *l'Orage*, de Steibelt; 3° Concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre. M. Alkan, ayant fait un voyage à Londres en 1833, y a fait graver quelques nouveaux ouvrages de sa composition pour son instrument.

ALLACCI (LÉON), en latin *Allatius*, naquit en 1586, dans l'île de Chio, de parens grecs schismatiques. Dès l'âge de 9 ans il fut amené en Calabre pour y commencer ses études, qu'il alla finir à Rome. Ce fut un des plus savans littérateurs du 17e siècle. Le pape Grégoire XV l'employa en diverses circonstances. En 1661, il fut nommé bibliothécaire du Vatican. Il mourut au mois de janvier 1669, âgé de 83 ans. Peu d'hommes ont écrit autant que lui : cependant on assure qu'il se servit de la même plume pendant quarante ans, et que l'ayant perdue, il fut près d'en pleurer de chagrin. Il a donné un catalogue de tous les drames italiens représentés depuis la renaissance de la poésie dramatique jusqu'en 1666, y compris les opéras : le titre de cet ouvrage est *Drammaturgia divisa in sette indici*, Rome, 1666, in-12 : une nouvelle édition de ce catalogue fut publiée à Venise en 1735, avec des corrections, des augmentations et la continuation jusqu'en 1755, sous le titre de *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all' anno*

1735. Paul Freher cite aussi un ouvrage d'Allacci (*Theat. Viror, erudit.*, p. 1537) sous le titre : *De Melodis Græcorum*, mais il ne dit pas s'il a été imprimé.

ALLATIUS (LEO). *Voyez* ALLACCI.

ALLEGRANTE (MADELEINE), cantatrice italienne, élève de Holzbauer, maître de chapelle à Manheim, parut pour la première fois sur le théâtre à Venise en 1771, et après avoir chanté sur plusieurs autres théâtres d'Italie, se rendit en Allemagne en 1774. Elle continua à chanter à Manheim et à Ratisbonne jusqu'en 1779. Alors elle retourna à Venise, et après s'y être fait entendre sur le théâtre de Saint-Samuel pendant le carnaval, elle alla en Angleterre en 1781. Deux ans après, elle se rendit à Dresde, où l'électeur l'engagea moyennant mille ducats d'appointemens. On ignore l'époque précise de son deuxième voyage à Londres, mais on sait qu'elle y chanta dans les oratoires en 1799. Sa voix était douce et pure, mais manquait de force.

ALLEGRI (GRÉGOIRE), prêtre et compositeur de la famille du Corrège, naquit à Rome vers 1580. Il fut élève de Jean Marie Nanini, avec Antoine Cifra et Pierre-François Valentini. Un bénéfice lui ayant été accordé dans la cathédrale de Fermo, il fut d'abord attaché à cette église comme chanteur et compositeur. Ce fut pendant ce temps qu'il publia ses concerts à deux, trois, et quatre voix, et ses motets à deux, trois, quatre, cinq, et six voix. La réputation que lui firent ces ouvrages lui procura l'honneur d'être appelé par le pape Urbain VIII, qui le fit entrer dans le collége des chapelains chanteurs de la chapelle pontificale, le 6 décembre 1629. Il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 18 février 1652, et fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella*, dans le caveau du collége des chanteurs de la chapelle du Vatican. André Adami (*Osservaz. per ben regol.*, etc., pag. 199) dit qu'Allegri était d'une bonté rare, fort charitable, et qu'il visitait chaque jour les prisonniers pour leur distribuer tous les secours dont il pouvait disposer.

Les ouvrages imprimés d'Allegri sont : 1° *Il primo libro di concerti a due, tre e quattro voci;* Rome, Soldi, 1618; 2° *Il secondo libro di concerti a due, tre e quattro voci;* Rome, Soldi, 1619; 3° *Gregorii Allegri Romani Firmanæ ecclesiæ beneficiati Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber primus;* Rome, Soldi, 1620. 4° *Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber secundus;* Rome, Soldi, 1621. Quelques motets d'Allegri ont été aussi insérés par Fabio Costantini dans le recueil qui a pour titre : *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a due, tre, quattro e cinque voci;* Rome, 1618. Un grand nombre de compositions inédites de ce musicien célèbre se trouvent à Rome dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, et dans le collége des chapelains chanteurs de la chapelle pontificale. M. l'abbé Baini cite particulièrement un motet et une messe à huit voix, *Christus resurgens ex mortuis*. Enfin, deux collections précieuses, qui se trouvent dans le collége romain, et qui ont pour titre : *Varia musica sacra ex bibliotheca Altaempsiana, jussu D. J. Angeli ducis ab Altaemps collecta*, renferment plusieurs compositions d'Allegri, notamment des concerts pour plusieurs instrumens, ouvrages fort remarquables dont Kircher a tiré un morceau qu'il a publié dans sa *Musurgia* (t. 1, p. 487).

Mais c'est surtout au *Miserere* à deux chœurs, l'un à quatre voix, l'antre à cinq, qui se chante à la chapelle Sixtine, à Rome, dans la semaine sainte, qu'Allegri doit la réputation dont il jouit. Ce *Miserere* est un de ces morceaux dont on ne comprend pas l'effet à la lecture, à cause de la grande simplicité qui y règne; mais il existe dans la chapelle pontificale une tradition d'exécution excellente, qui en fait ressortir le mérite, et qui lui donne une teinte religieuse et expressive dont on ne

peut se faire d'idée sans l'avoir entendu. La réputation dont jouissait ce morceau l'avait en quelque sorte fait considérer comme sacré : il était défendu d'en prendre ou d'en donner copie sous peine d'excommunication ; cependant les foudres de l'église n'ont point effrayé les curieux. Mozart l'a écrit pendant qu'on le chantait ; le docteur Burney en obtint une copie à Rome, et la publia à Londres, en 1771 ; M. Choron l'a inséré dans sa *collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte*. Le même professeur a fait exécuter, en 1830, les six premières strophes et la dernière de ce *Miserere*, dans les concerts spirituels de l'institution royale de musique religieuse qu'il dirige : les amateurs qui assistaient à ces concerts ont pu se faire une idée de cette composition, qui n'avait jamais été entendue à Paris.

L'anecdote suivante prouve jusqu'à l'évidence que la perfection d'exécution qu'il y avait autrefois dans la chapelle Sixtine est indispensable pour faire valoir le *Miserere* d'Allegri.

L'empereur Léopold Ier, grand amateur de musique, en avait fait demander une copie au Pape par son ambassadeur à Rome, pour l'usage de la chapelle impériale : elle lui fut accordée. Le maître de la chapelle pontificale fut chargé de faire faire cette copie, qui fut envoyée à l'empereur. Plusieurs grands chanteurs du siècle se trouvaient alors à Vienne : on les pria de coopérer à l'exécution ; mais malgré tout leur mérite, comme ils ignoraient la tradition, le morceau ne produisit d'autre effet que celui d'un faux bourdon ordinaire. L'empereur crut que le maître de chapelle avait éludé l'ordre et envoyé un autre *Miserere* ; il s'en plaignit, et le prétendu coupable fut chassé, sans qu'on voulût entendre sa justification. Enfin ce pauvre homme obtint de plaider lui-même sa cause, et d'expliquer à Sa Sainteté que la manière de chanter ce *Miserere* dans sa chapelle ne pouvait s'exprimer par des notes, ni se transmettre autrement que par l'exemple. Le Saint Père, qui n'entendait rien à la musique, eut beaucoup de peine à comprendre comment le même morceau pouvait produire des effets si différens ; cependant il ordonna à son maître de chapelle d'écrire sa défense ; on l'envoya à Vienne, et l'empereur en fut satisfait.

Pour compléter l'histoire du *Miserere* d'Allegri, on croit devoir donner ici un extrait de la notice de l'abbé Baini sur la chronologie des *Miserere* qu'on a chantés à la chapelle Sixtine (Mémoires sur Palestrina). Cette notice contient quelques faits curieux qu'on chercherait vainement ailleurs.

Deux volumes manuscrits des archives de la chapelle, cotés 150 et 151, renferment tous les *Miserere* qui ont été chantés dans la chapelle pontificale depuis les temps les plus reculés, à l'exception du premier, qui fut chanté en faux bourdon en 1514, sous le pontificat de Léon X, et qui ne fut point jugé digne d'entrer dans le recueil.

En 1517, Constant Festa, qui venait d'être reçu chanteur de la chapelle, écrivit deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Ce *Miserere* est le premier qu'on trouve dans le recueil. Le deuxième est de Louis Dentice, gentilhomme napolitain, auteur de *due dialoghi della musica, uno della teorica, l'altro della pratica*, etc. Naples, 1533. Ce *Miserere* est alternativement à quatre voix et à cinq. Le troisième, dont il n'y a que deux versets à quatre voix, est de François Guerrero de Séville. Viennent ensuite deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, par Palestrina. Le cinquième *Miserere*, dont il n'y a que deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Théophile Gargano, de Gallese, qui fut agrégé au collége des chanteurs de la chapelle, le 1er mai 1601. Le sixième *Miserere*, composé de deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Jean

François Anerio. Felice Anerio est l'auteur du septième, qui est alternativement à quatre et à cinq voix. Cet auteur est le premier qui a écrit le dernier verset à neuf voix. Le huitième *Miserere*, fort inférieur aux précédens, est d'un auteur inconnu. Viennent ensuite les versets de Palestrina, ci-dessus mentionnés, avec l'addition du dernier verset à neuf voix, par Jean Marie Nanini. Le dixième *Miserere*, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Sante Naldini, romain agrégé au collége des chanteurs de la chapelle, le 23 novembre 1617. Le onzième, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Roger Giovanelli, agrégé à la chapelle le 7 avril 1599. Le douzième, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à neuf, est celui de Grégoire Allegri. L'usage d'écrire des *Miserere* pour la chapelle Sixtine cessa dès ce moment, parce que celui d'Allegri fut trouvé si beau qu'on ne crut pas pouvoir faire mieux. Cependant il le corrigea à plusieurs reprises, et en changea plusieurs fois l'ordre des parties pour obtenir des effets meilleurs : il fut ensuite revu et perfectionné par plusieurs chanteurs et compositeurs de la chapelle, qui y ajoutèrent tout ce qu'ils crurent le plus propre à en rendre l'exécution satisfaisante. Ce morceau se chantait dans les matinées du mercredi et du vendredi saint. Le jeudi on avait l'usage de chanter tantôt le *Miserere* de Felice Anerio, tantôt celui de Sante Naldini.

Plus les beautés du *Miserere* d'Allegri étaient appréciées, plus on éprouvait d'ennui à exécuter les autres. En 1680, on obtint d'Alexandre Scarlatti qu'il en écrivît un nouveau pour le service de la chapelle; mais la composition ne justifia point tout ce qu'on attendait d'un tel maître : il fut cependant adopté par respect pour la réputation de son auteur, et exécuté le jeudi saint alternativement avec ceux de Sante Naldini et de Felice Anerio. En 1714, Thomas Bai, maître de chapelle du Vatican, écrivit un nouveau *Miserere* en deux versets, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier à huit, sur le plan de celui d'Allegri; et cette composition fut trouvée si belle que dès lors on cessa de chanter les *Miserere* de Felice Anerio et de Scarlatti, et qu'on n'exécuta plus que ceux d'Allegri et de Bai, dans les trois matinées des ténèbres, depuis 1714 jusqu'en 1767. En 1768, Joseph Tartini, célèbre violiniste, fit don à la chapelle d'un *Miserere* de sa composition, alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier verset à huit; la musique était diférente à chaque verset. Ce *Miserere* fut exécuté la même année; mais il ne put soutenir la comparaison avec ceux de Bai et d'Allegri, et fut rejeté pour toujours. En 1777, Pasquale Pisari, à la demande des chanteurs de la chapelle, composa un nouveau *Miserere*, avec tous les versets différens, alternativement à quatre et à cinq voix, et les deux derniers versets à neuf; il eut le même sort que celui de Tartini : en sorte que depuis 1778 jusqu'en 1820 les *Miserere* d'Allegri et de Thomas Bai furent seuls exécutés. A la demande de Pie VII, M. l'abbé Baini a écrit un nouveau *Miserere* en 1821; cette composition a été jugée digne d'être chantée alternativement avec celles des deux anciens compositeurs.

Que si l'on considère le morceau qui a fait la célébrité d'Allegri, on n'y remarquera ni traits saillans de mélodie, ni harmonie piquante et nouvelle, ni effets inconnus au temps où vivait l'auteur; mais une teinte de tristesse profonde répandue sur tout l'ouvrage, une excellente ordonnance des voix et le rhythme bien cadencé des paroles n'en font pas moins un des morceaux les plus originaux de l'époque où il parut, et celui peut-être qui, malgré son apparente simplicité, renferme le plus de difficultés pour l'exécution. Au concert, dans un salon, la plupart de ces beautés passent inaperçues, mais à l'église, et surtout au Vatican, ce n'est pas sans émotion qu'elles peuvent être entendues.

ALLEGRI (Dominique), compositeur,

né à Rome, dans la seconde moitié du 16me siècle, fut fait maître de chapelle de la basilique *Liberiana*, le 3 avril 1610, et occupa cette place jusqu'à la fin de 1629. Ce musicien fut un des premiers qui écrivirent les parties d'instrumens qui devaient accompagner le chant dans un système différent de celui des voix; son premier essai en ce genre est dans l'ouvrage qui a pour titre : *Modi quos expressit in choris*, Rome, 1617.

ALLEGRI (JEAN-BAPTISTE), compositeur et organiste à Arzignano, petite ville de l'état vénitien, située entre les rivières de *Gua* et de *Chiampo*; il a publié : douze motets à voix seule, avec deux violons et basse, œuvre 1er, Venise, 1700, in-fol.

ALLEGRI (D. PHILIPPE), né à Florence le 18 juillet 1768, actuellement maître de musique au séminaire de cette ville, et maître de chapelle de Saint-Michel. Il est élève du père L. Braccini. Sa musique abonde en motifs élégans, ses chants sont vrais et expressifs et ses modulations heureuses. La messe de requiem, à quatre voix et à grand orchestre qu'il a composée pour les obsèques de l'archevêque Martini lui a fait beaucoup d'honneur.

ALLEN (RICHARD), écrivain anglais de la fin du 17me siècle, qui n'est connu que par un livre sur le chant des psaumes, intitulé : *Essay on singing of psalms*, etc., Londres, 1696, in-8°. Le docteur Russel ayant attaqué quelques passages de ce livre dans des *Animadversions upon Allen's essay on singing of psalms*, etc., Londres, 1696, Allen répondit avec aigreur dans un pamphlet qui avait pour titre : *A brief vindication of an essay, to prove singing of psalms, etc., from Dr. Russel s Animadversions, and M. Marlow's remarks*, Londres, 1696, in-12. Cette querelle se termina par une réponse adressée à Allen par un écrivain nommé Richard Claridge, sous ce titre : *An answer to Richard Allen's essay, vindication and appendix*, Londres, 1697, in-8°.

ALLEVI (JOSEPH), compositeur italien du 17me siècle, et maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, dont il existe un ouvrage, dans la bibliothèque du roi, sous ce titre : *Terzo libro delle composizioni sacre, la Tortona, la Morella, la Toscola, e le litanie della B. V.*, Bologne, G. Monti, 1668, in-4°.

ALLISON (RICHARD), professeur de musique à Londres, du temps de la reine Élisabeth. Il fut l'un des dix auteurs qui coopérèrent à la composition de la musique des psaumes imprimés à Londres, par Thomas Este, en 1594, in-8°. Il a aussi publié séparément : *The psalmes of David in metter, the plaine-song beeing the common tune to be sung and plaid upon the lute, orpharyon, citterne, or base-viol, severally or altogetheer, the singing parts to be either tenor or treeble to the instruments, according to the nature of the voyces, or for foure voyces, with tennes short tunnes in the end, to which for the most part all the psalmes may be usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serveth to practise*, Londres, in-fol., 1599.

ALLIX (. . .), mathématicien, mécanicien et musicien qui vivait à Aix en Provence, vers le milieu du 17me siècle. Il fit un squelette qui, par un mécanisme caché, jouait de la guitare. Bonnet, dans son Histoire de la Musique (p. 82), rapporte, une histoire tragique de la fin de ce savant. Il plaçait au cou de son squelette une guitare accordée à l'unisson d'une autre qu'il tenait lui-même dans ses mains, et plaçait les doigts de l'automate sur le manche; puis, par un temps calme et serein, les fenêtres et la porte étant ouvertes, il se plaçait dans un coin de la chambre, et jouait sur sa guitare des passages que le squelette répétait sur la sienne. Il y a lieu de croire que l'instrument résonnait à la manière des harpes éoliennes, et que le mécanisme qui faisait mouvoir les doigts du squelette n'était pour rien dans la pro-

duction des sons. Quoi qu'il en soit, ce concert étrange causa de la rumeur parmi la population superstitieuse de la ville d'Aix; le pauvre Allix fut accusé de magie, et le parlement fit instruire son procès. Jugé par la chambre de la Tournelle, il ne put faire comprendre que l'effet merveilleux de son automate n'était que la résolution d'un problème de mécanique. L'arrêt du parlement le condamna à être pendu et brûlé en place publique, avec le squelette, complice de ses sortiléges, et la sentence fut exécutée en 1664, à la grande satisfaction de tous les hommes dévots.

ALMEIDA (ANTOINE DE), maître de chapelle de la cathédrale de Porto, en Portugal, vers le milieu du 16me siècle, naquit dans cette ville. Un de ses ouvrages imprimés est intitulé : *La Humana carça abrazada el grand martyr S. Laurenzio*. Coïmbre, 1556, in-4°. Machado (Bibl. Lusit. 2, 1, p. 197) fait beaucoup d'éloges de ses talens.

ALMEIDA (FERNANDO DE), prêtre portugais et compositeur, né à Lisbonne, fit profession en 1636 dans le monastère de Saint-Thomas, et devint en 1656 visiteur de son ordre. Il est mort à Lisbonne le 21 mars 1660. Son maître de composition fut *Duarte Lobo*. Les principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Lamentaçoens, Responsorios, e Misereres dos tres officios da quarta, quinta e sesta feira da semana santa*, en Mss., dans la bibliothèque de Saint-Thomas; 2° *Missa a doze vozes*, dans la bibliothèque du roi de Portugal.

ALMENRÆDER (CHARLES), virtuose sur le basson, né à Cologne vers la fin du 18me siècle, a perfectionné la construction de son instrument par une nouvelle disposition acoustique, et par l'addition de plusieurs clefs. Le basson de cet artiste est armé de quinze clefs, qui ont pour but de faciliter le passage de certaines notes à d'autres, et de les rendre plus justes. M. Almenræder a écrit un petit ouvrage dans lequel il a exposé ses principes; il est intitulé : *Traité sur le perfectionnement du basson, avec deux tableaux*. Mayence, Schott, 1824, in-4°. L'ouvrage est écrit en allemand et en français. M. Armenræder a publié aussi plusieurs œuvres de musique pour son instrument, parmi lesquels on remarque des thêmes variés, des duos pour deux bassons, et particulièrement : 1° Pot-pourri avec orchestre, œuvre 3°. Mayence, Schott fils; 2° Variations avec violon, alto et violoncelle, œuvre 4°. *Ibid*; 3° Deux duos pour deux bassons, œuvre 10°. *Ibid*; 4° *Des Hauses Letzte Stunde* (les dernières leçons du logis), avec accompagnement de piano. *Ibid*.

ALMERIGHI DI RIMENO (JOSEPH), musicien de la chambre du Landgrave de Hesse-Darmstadt, publia à Nuremberg, en 1761, *Sei sonate da camera* pour deux violons et basse, op. 1er.

ALMEYDA (CHARLES-FRANÇOIS), violiniste et compositeur au service du roi d'Espagne, né à Burgos, a écrit deux œuvres de quartettis pour deux violons, alto et basse, dont Pleyel a fait graver le deuxième à Paris, en 1793.

ALOVISI (JEAN-BAPTISTE), mineur conventuel et bachelier en théologie à Bologne, naquit vers la fin du 16me siècle. Il a publié : 1° *Motecta festorum totius anni*, à quatre voix, Milan, 1587, in-4°; 2° *Contextus musicos*, motets à deux, trois et quatre voix, Venise, 1626, in-4°; 3° *Cœlum harmonicum*, messes à quatre voix, Venise, 1628, in-4°; 4° *Celestem Parnassum*, motets, litanies et cantiques à deux, trois et quatre voix; 5° *Vellus aureum*, litanies de la Vierge à quatre, cinq, six, sept et huit voix; 6° *Corona stellarum*, motets à à quatre voix, Venise, 1637. On trouve aussi des motets d'Alovisi dans la collection d'Ambroise Profe.

ALOYSIUS (JEAN-BAPTISTE), *V*. ALOVISIUS.

ALSCHALABI (MOHAMMED), Arabe d'Espagne, auteur d'un traité de musique que Cassiri (Bibl. Arabico-Hisp. Escuriale, 2, 1, p. 527, art. MDXXX) indique sous ce titre : *Opus de licito musicorum instru-*

mentorum usu, musices censura et apologia inscriptum, eorum scilicet imprimis, quæ per ea tempora apud Arabos Hispanos obtinuere, quæque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo-Joseph ex almorabitharum natione, Hispanæ tunc regi, exeunte Egiræ anno 618 *dedicavit.*

ALSTED (JEAN-HENRI), né à Herborn, dans le comté de Nassau, en 1588, professa d'abord la philosophie et la théologie dans sa patrie ; mais dans la suite il alla à Weissembourg en Transylvanie, où il remplit également les fonctions de professeur. Il y mourut en 1638, à l'âge de 50 ans.

Il a traité de la musique dans son livre intitulé : *Scientiarum omnium Encyclopædia*, Herborn, 1610, in-4°, réimprimé avec de grandes augmentations à Herborn, 1630, 2 vol. in-folio, et à Lyon, 1649. On trouve un *Elementale musicum* dans son *Elementale mathematicum*, Francfort, 1611, in-4°. Cet *Elementale musicum* est divisé en deux livres : 1° *De Musica simplici ;* 2° *De Musica harmonica*, et remplit treize feuilles in-4°. Le 8e livre de ses *Admirandorum mathematicorum* est aussi consacré à la musique. La première édition de cet ouvrage parut à Herborn, en 1613, in-12, et la seconde à Francfort, en 1623, in-4°. *L'Elementale musicum* a été traduit en anglais par Jean Birchensha, sous ce titre : *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous Johannes-Henricus Alstedius ; being a compendium of the rudiments both of the mathematical and practical part of musik : of which subject not any book is extant in the english tongue, faithfully translated out of the latin, by John Birchensha, London*, 1664.

ALT (....), secrétaire d'état à Glogau, vers la fin du 18me siècle, fut un amateur distingué comme violoniste et comme compositeur. En 1790, il a publié chez Hummel, à Berlin, trois quatuors pour flûte, violon et basse.

ALTENBURG (MICHEL), compositeur et prédicateur à Erfurt, naquit à Trœchtelborn en 1583. Nommé en 1608 pasteur à Ilversgehofen et à Marpach, près d'Erfurt, il revint en 1610 dans le lieu de sa naissance, où l'on trouve encore son portrait auprès de l'orgue ; en 1621, il alla exercer le pastorat à Grossen-Sœmmerda ; et enfin en 1637, il fut appelé à Erfurt en qualité de diacre, et l'année suivante il fut élevé à la dignité de pasteur de l'église de Saint-André. Il mourut dans ce lieu le 12 février 1640. On connaît de lui les compositions suivantes : 1° *Das* 53te *kapitel des Jesaïas, angehœngt : Bernhardi passio tua Domini Christi, mit acht Stimmen Componirt* (Le 53me chapitre d'Isaïe, etc., à huit voix), Erfurt, 1608, in-4° ; 2° *Hochzeit motteten von sieben Stimmen* (Motets à sept voix pour les jours de noces), Erfurt, 1613 ; 3° *Musikalischer Schirm und schild der Bürger und Einwohner, oder der* 55 *psalm mit sechs Stimmen* (Abri musical et bouclier du bourgeois et du citadin, ou le 55me psaume à six voix), Erfurt, 1618 ; 4° *Kirch-und Haus-gesænge mit fünf, sechs und acht Stimmen*. 1—4 th. (Chants d'église et de chambre à cinq, six et huit voix, quatre parties), Erfurt, 1620—1621 ; 5° *Intraden mit sechs Stimmen, welche zufœrderst auf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind*, etc., Erfurt, 1620, in-4° ; 6° *Cantiones de adventu Domini nostri Jesu, quinque, sex et octo vocibus compositæ*, Erfurt, 1621, in-4° ; 7° *Musikalische Weihnachts und new Jahrs zierde, etc., zu vier-neune Stimmen*, Erfurt, 1621 ; in-4° ; 8° *III und IVth. Musikalischer Fest-Gesænge, mit fünf, vierzehn Stimmen*, Erfurt, 1623.

ALTENBURG (JEAN-ERNEST), virtuose sur la trompette, compositeur et écrivain didactique, naquit à Weissenfels en 1734. Son père, J. Gaspar Altenburg, trompette de la musique particulière du prince de Weissenfels, fut lui-même un artiste fort distingué sur son instrument. Après avoir

assisté à la bataille de Malplaquet, il retourna en Allemagne, et fit admirer ses talens par les rois de Prusse et de Pologne, dans les cours de Gotha, de Bayreuth, d'Anspach, de Stuttgard, de Cassel, de Brunswick, de Schwerin, de Strélitz-Sonderhausen, et dans les villes de Hambourg, Nuremberg, etc. Le roi Frédéric-Auguste lui fit proposer d'entrer à son service avec 600 thalers d'appointement. Il mourut en 1761. L'exemple du père fit naître l'émulation du fils. Celui-ci ne se contenta point d'exécuter avec habileté sur son instrument, et de composer des pièces pour deux, quatre, six et huit trompettes; il écrivit encore le traité historique et pratique qu'on cite comme ce qu'il y a de meilleur sur la trompette et sur les timbales. Cet ouvrage est intitulé : *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pankenkunst; zur mehreren Aufnahme derselben Historisch, theoretish und pratisch beschrieben und mit Exempeln erlaütert. Zwei Theile* (Traité historique, théorique et pratique sur la trompette héroïco-musicale et sur la timbale, etc.), Halle, chez Hendel, 1795, 123 pages in-4°. La première partie de cet ouvrage est historique; la seconde est relative à l'art de jouer de la trompette. Le livre est terminé par un concerto pour sept trompettes et timbales.

ALTMAN (D'), greffier de la chambre impériale de Breslau, au commencement du 18me siècle, a écrit un *Compendium musicum*, ou instruction abrégée sur la basse continue; mais on ignore si ce livre a été imprimé.

ALTMUTTER (MARIANNE), habile cantatrice et actrice, née à Inspruck le 19 décembre 1790. Son père étant passé à Munich, où il établit une fabrique d'étoffes de soie, elle l'y suivit, et s'y adonna à l'étude du théâtre et de la musique. Elle eut pour professeur de chant le maître de chapelle François Danzi; et lorsque celui-ci passa au service du roi de Wurtemberg, elle reçut des leçons du compositeur P. Winter. Ce fut la célèbre actrice Marianne Lang qui la dirigea dans l'art théâtral. D'heureuses dispositions développées par ces habiles maîtres, une belle voix, les avantages de la taille et de la figure lui valurent dès ses débuts de grands succès. Son premier rôle fut celui d'Elvire, dans l'opéra de don Juan de Mozart. Dès 1805, elle fut attachée comme chanteuse à la cour de Munich, où elle se trouvait encore en 1812.

ALTNIKOL (...), organiste à Naumbourg, en Saxe, élève et gendre de J. Seb. Bach, vivait encore en 1758, et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes de son temps. Le catalogue de Breitkopf indique un *magnificat* et plusieurs cantates à grand orchestre de sa composition.

ALVIMARE (D'). *Voyez* DALVIMARE.

ALYPIUS, auteur grec qui a écrit sur la musique et qu'on croit avoir été un sophiste de l'école d'Alexandrie. Un passage d'Eunapius, dans la vie de Jamblique, a fait croire que l'auteur dont il s'agit était contemporain de ce dernier, et conséquemment qu'il vivait sous le règne de l'empereur Julien (Voyez Meursius *annot. ad Aristox. Nichom. Alyp.*, p. 186); mais il n'est pas prouvé que cet Alypius soit l'écrivain sur la musique. Cassiodore semble avoir cru que cet auteur vivait avant Euclide et Ptolémée, car il fait l'énumération de ces auteurs (*in Musica, circa fin.*) dans cet ordre : *Quam apud Græcos Alypius, Euclydes, Ptolomæus*, etc. Meibomius n'a pas placé l'époque de la vie d'Alypius avant Euclide, mais il a cru qu'il était antérieur à Ptolémée (*in Lit. Lectori benev. ante Lib. I. de Mus. Aristid. Quintil.*); mais rien n'autorise cette conjecture. Tout porte à croire qu'Alypius n'a pas vécu dans une antiquité reculée, car Cassiodore est le premier écrivain qui l'ait cité. Si Alypius est le même dont Eunapius a parlé, il était si petit de taille qu'il ressemblait à un nain; mais c'était un homme de beaucoup de mérite : *Summus disserendi artifex, staturâ perpugilla instar*

pygmæi. Eunapius ajoute qu'il était né à Alexandrie, et qu'il mourut en cette ville dans un âge avancée.

Le livre d'Alypius a pour titre : Εἰσαγωγὴ μουσική, c'est-à-dire, *Introduction à la Musique.* On le trouve en manuscrit dans la plupart des grandes bibliothèques, et particulièrement dans la bibliothèque royale de Paris, où il y en a plusieurs copies. Cet ouvrage fut publié pour la première fois par J. Meursius, d'après un manuscrit de Scaliger, avec les traités de musique d'Aristoxène et de Nichomaque (V. ces noms), sous ce titre : *Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi.*, Lugd. Batav. 1616, in-4°. Cette collection a été réimprimée dans les œuvres de Meursius, t. 6, p. 475. Déjà Galilée (Vincent) avait donné les tables d'Alypius (*Dialogo della Musica antica e moderna, Fiorenza*, 1581, p. 92-94) pour les modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien et hypermixolydien, dans le genre diatonique, avec une version italienne, et la traduction des signes grecs en notation moderne exprimée par des lettres. Meibomius en a donné une autre édition dans son recueil des *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, Elzevier, 1652, 2 vol. in-4°, et y a joint une traduction latine et des notes. La version de Meibomius a été ajoutée au texte dans les œuvres de Meursius. Les manuscrits dont Meibomius s'est servi dans son édition pour la correction du texte sont celui de Scaliger qui avait servi à Meursius, deux autres de l'université d'Oxford provenant des collections Bodléienne et Barocienne, et enfin une copie d'un manuscrit de la bibliothèque Barberinne qui lui fut envoyée par Léon Allacci. Le jésuite Kircher a aussi publié les signes de la notation de la musique grecque donnés par Alypius, d'après un manuscrit du collège de son ordre, à Rome (*Musurgia*, t. I, p. 540); mais dans cette partie de son livre comme dans presque toutes les autres, il a porté beaucoup de désordre. Les signes du genre énharmonique ont été supprimés par lui, et les autres fourmillent d'erreurs et de transpositions. Le P. Martini possédait une version latine du traité de musique d'Alypius, par Hermann Cruserius : elle avait été écrite de la main d'Hercule Bottrigari. L'auteur de ce dictionnaire a fait une traduction française du même ouvrage, et l'a accompagnée de dissertations et de nombreuses notes. Cette traduction, accompagnée de la traduction des signes en notation moderne, fait partie d'un travail étendu qui n'a point encore vu le jour.

Nous n'avons pas le livre d'Alypius complet. Cet auteur a intitulé son ouvrage *Introduction à la musique*, et a divisé les parties de cet art en sept, qu'il énumère ainsi : 1° les sons; 2° les intervalles; 3° les systèmes; 4° les genres; 5° les tons; 6° les mutations; 7° la composition du chant. Or, pour que le titre répondît à l'ouvrage, il faudrait que celui-ci contînt une exposition de toutes ces parties; mais il ne nous reste que la cinquième, c'est-à-dire, le traité des tons. Bien que nous ayons à regretter les autres, celle-ci n'en est pas moins précieuse pour nous, car elle nous fait connaître le système complet des signes de la musique grecque dans tous les tons et dans les trois genres de cette musique, savoir : le genre diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Ces signes sont différens de ceux qui nous ont été conservés par Aristide Quintillien (V. ce nom), parce que ceux-ci, comme l'a fort bien remarqué M. Perne (V. *Revue musicale*, t. 3), appartiennent à une époque antérieure à Pythagore. Meibomius qui n'a point fait cette distinction et qui a essayé de corriger ces deux auteurs l'un par l'autre, a tout brouillé et a porté beaucoup de désordre dans cette partie de l'histoire de la musique ancienne.

Burette, qui avait eu la patience de compter les signes de la notation de la musique grecque indiqués par Alypius, en faisait monter le nombre à *seize cent*

vingt, et depuis lors il était à peu près convenu qu'il fallait apprendre la signification de cette immense quantité de signes pour déchiffrer les intonations de cette musique ; mais M. Perne, dans un savant mémoire lu en 1815 à la classe des beaux-arts de l'Institut, a démontré qu'on était dans l'erreur à ce sujet, et a réduit à un nombre beaucoup moins considérable les notes qu'un chanteur, un joueur de cithare ou de flûte était tenu d'apprendre (*V.* l'article *Perne* et la *Revue musicale*, t. 3, 4, 5, 6 et suivans).

A l'égard de la valeur des signes d'Alypius exprimée dans la notation de la musique moderne, Galilée est le premier auteur qui en a donné la traduction (*Dialogo della musica antica e moderna*, p. 95), d'après la synonymie établie par Boëce (*V.* ce nom). Le même auteur ayant publié (*Loc. cit.*, p. 97) quatre morceaux de poésie grecque accompagnés de notes du mode lydien, telles qu'elles sont indiquées par Alypius [1], Hercule Bottrigari, qui a écrit un commentaire de tout l'ouvrage de Galilée sur un exemplaire de ce livre qui a passé depuis en la possession du P. Martini, traduisit un de ces morceaux, qui est un hymne à Némésis, en notation moderne d'après la synonymie de Boëce : cette traduction a été publiée par le P. Martini (*Stor. della musica*, t. 3, p. 362). C'est d'après les mêmes principes qu'Edmond Chilmead (*V.* ce nom) a donné une traduction de trois de ces morceaux en notation de la musique moderne, d'après un manuscrit d'Oxford, à la suite de l'édition grecque des Phénomènes d'Aratus (*Oxonii e theatro Scheldoniano*, 1672, in-8°). Enfin Burette (*V.* ce nom) en a publié aussi une traduction dans la même notation, d'après le manuscrit grec de la Bibliothèque royale de Paris, coté 3221 (*V.* la dissertation de Burette *sur la Mélopée de l'ancienne musique*, dans les mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres, t. 5). Quelques différences existent entre ces diverses traductions des mêmes morceaux, mais elles ne résultent que de la différence des signes de la musique grecque des divers manuscrits. Ainsi que je viens de le dire, tous les morceaux dont il s'agit ne présentent que la traduction de la notation du mode lydien; mais M. Perne, s'appuyant aussi sur l'autorité de Boëce, a donné la valeur des signes de tous les modes dans les trois genres (*V.* la *Revue musicale*, t. 4, 5, 6 et suivans). M. F. de Drieberg, d'après d'autres principes, a présenté dans son traité de la musique pratique des Grecs (*Die praktische musik der Griechen*, Berlin, 1821, p. 76 et suiv.), un système de traduction des signes d'Alypius absolument différent de celui des auteurs cités précédemment. Ces deux systèmes présentent une question fort délicate qui ne peut être examinée ici; je la traiterai ailleurs dans tous les développemens qu'elle exige.

AMADEI (PHILIPPE), compositeur dramatique, né à Reggio, en 1683, a donné à Rome, en 1711, *Teodosio il giovane*.

AMADORI (JOSEPH), élève de Bernacchi, a donné à Rome, en 1702, *Il Martirio di*

[1] Ces morceaux sont attribués par Fabricius (Bibl. græc., t. 2, p. 261.) et par quelques autres écrivains à Denys d'Halicarnasse, musicien et poète (*V.* ce nom), mais Burette, d'après l'autorité de Jean de Philadelphe (écrivain grec qui vécut sous le règne des empereurs Anastase, Justin, et Justinien) croit qu'ils appartiennent à un poète lyrique originaire de Crète, nommé *Mésomède* (*V.* ce nom). Quoi qu'il en soit, après Galilée, François Patricio publia les mêmes morceaux dans sa *Poetica deca istoriale* (Lib. 6. *Del cantar l'Antiche poesie*, p. 286), et ils reparurent successivement dans l'Encyclopédie de toutes les sciences (*Encyclop. Scient. omnium*, t. 2, lib. 20, c. 10, p. 629.) d'Alstedius, dans le livre de Bottrigari, intitulé *Il Melone, discorso armonico* (p. 10), dans l'*Hermatena* de Henri Van de Putte ou de Pute (première édition, Hanovre 1602, in 8°, c. 8; ils ne se trouvent pas dans la deuxième édition, Louvain 1615), et dans beaucoup d'autres livres plus modernes.

Il est bon de faire remarquer ici que Kircher a publié un autre monument de la poésie grecque notée qui consiste en un fragment de la première ode pythique de Pindare (*V. Musurgia*, t. 1, p. 541). Ce jésuite assure qu'il a découvert ce morceau dans un manuscrit de la bibliothèque de S. Salvatore, près du port de Messine. Peu confiant dans l'exactitude de ce polygraphe, Burette a fait de longues recherches pour découvrir ce manuscrit, mais inutilement, ce qui a fait croire qu'il pourrait bien y avoir quelque supercherie littéraire dans cette publication.

san Adriano, oratorio. Les événemens de la vie de ce compositeur ne sont point connus.

AMALAIRE, surnommé *Symphosius*, à cause de son goût pour la musique, né a Metz vers la fin du 8e siècle, fut d'abord diacre et prêtre de l'église de cette ville, ensuite directeur de l'école du palais sous Louis-le-Débonnaire, abbé d'Hornbac, chorévêque du diocèse de Lyon, puis de celui de Trèves, où il mourut en 837. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *de Ordine Antiphonarii*, de l'ordre de l'Antiphonier, inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. 14, p. 980. Il tâche d'y concilier le rit romain avec le rit anglican. Il eut une discussion avec Agobard, archevêque de Lyon, qu'il accusa d'avoir innové dans le chant ecclésiastique. Martini, *Storia della musica*, et, d'après lui, MM. Choron et Fayolle, ont confondu cet Amolaire avec Fortunat Amalaire, qui vivait dans le même temps, et qui fut archevêque de Trèves, après avoir été moine du Madeloc.

AMANTON (CLAUDE-NICOLAS), conseiller de préfecture du département de la Côte-d'Or, membre de plusieurs académies, est né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne, le 20 janvier 1760. Au nombre de ses travaux littéraires et philologiques se trouve une *lettre à M. Chardon de la Rochette contenant des éclaircissemens certains sur le véritable lieu de naissance du célèbre organiste L. Marchand*, etc. (Extraits du Magasin Encyclopédique, août 1812), Paris, Sajou, 1812, in-8°. M. Amanton a donné aussi dans sa jeunesse : *Apothéose de Rameau*, scènes lyriques, musique de M*** (Deval), Dijon, Gausse, 1783, in-8°.

AMATI, famille de luthiers établie à Crémone, dès la première moitié du 16e siècle, s'est rendue célèbre pour la bonne qualité des instrumens qui sont sortis de ses ateliers, pendant l'existence de plusieurs générations. Il y a lieu de croire que les anciens Amati (André et Nicolas) furent les premiers italiens qui fabriquèrent des violons, à l'imitation des luthiers français et tyroliens, dont Kerlin et Duiffoprugcar paraissent avoir été les plus habiles (*V.* ces noms).

AMATI (ANDRÉ), frère aîné de Nicolas, travaillait déjà en 1551, car il existait vers 1789, chez le baron de Bagge une viole moyenne, appelée par les Italiens *viola bastarda*, qui portait son nom et cette date. Quelques années après, André s'associa avec son frère et commença à fabriquer des violons de grand et petit patron qui, en peu de temps, procurèrent à ces artistes une réputation brillante. Leurs basses, dont on ne connaît qu'un petit nombre, et qui sont en général d'un grand patron, ne méritent que des éloges pour le beau fini du travail et la douceur de leur son. Charles IX, roi de France, grand amateur de musique, chargea les frères Amati de la confection des instrumens de sa chambre : il paraît qu'ils furent tous construits par André ; ces instrumens consistaient en vingt-quatre violons dont douze étaient de grand patron et douze plus petits, six violes et huit basses. M. Cartier, qui a vu deux de ces violons, affirme que rien ne surpasse la perfection de leur travail. Ils étaient revêtus d'un vernis à l'huile d'un ton doré avec des reflets d'un brun rougeâtre. Sur le dos de l'instrument on avait peint les armes de France, composées d'un cartel renfermant trois fleurs de lis sur un champ d'azur, entourées du collier de saint Michel et surmontées de la couronne royale fleurdelisée et supportée par deux anges. Deux colonnes entourées de liens en ruban blanc, avec la devise *justice et piété*, étaient placées aux deux côtés des armoiries, et étaient aussi surmontées de couronnes royales que portaient des anges ; la tête de ces instrumens était décorée d'une sorte d'arabesque dorée, d'un goût fort élégant. M. Cartier et M. de Boisgelon conjecturent que les violons de grand patron étaient destinés à la musique de la chambre et que les autres servaient pour les bals des petits ap-

partemens de la cour. Au reste, il est bon de remerquer que les violons n'ont jamais servi dans la chapelle de Charles IX, car ce n'est que sous le règne de Louis XIV que les instrumens et particulièrement les violons ont été introduits dans la musique de la chepelle des rois de France. L'époque de la mort d'André Amati n'est pas counne.

AMATI (NICOLAS), frère du précédent, est particulièrement connu par ses excellentes basses de viole. Toutes portent son nom, et les dates où elles out été feites s'étendent depuis 1568 jusqu'en 1586. J'en ai vu deux, dont l'une était de cette première année et l'entre de la seconde. Les tables étaieut fort peu bombées, elles étaient vernies à l'huile. On croit que Nicolas Amati survécut à son frère André. Il ne faut pas confondre ce luthier avec un antre Nicolas, l'un de ses petits-neveux.

AMATI (ANTOINE), fils d'André, né à Crémone vers 1565, succéda à son père et fut quelque temps associé de son frère Jérôme, dont il se sépara ensuite. Antoine avait adopté les patrons d'André, mais il fabriqua un nombre plus considérable de petits violons que de grands. M. Cartier possède un de ceux-ci qui a appartenu à Henri IV, roi de France, et qni porte les noms réunis d'Antoine et de Jérôme : cet instrument est une rareté historique du plus grand prix. Sou patron est de le plus grande dimension : le filet qui l'entoure est en écaille. Sou vernis, à l'huile, est brillant comme de l'or. La table inférieure est décorée des armoiries de France et de Nevarre, entourées des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit que surmonte la couronne de France. De ehaque côté des armoiries se tronve la lettre H émaillée d'outremer, et parsemée dans ses jambages de flenrs de lis en or. Cet H est traversé par le main de justice et le sceptre, et nne couronne soutenue par nne épée semble se poser dessus. Aux coins de la table d'harmonie sont aussi des fleurs de lis en or, et sur les éclisses se trouve la légende *Henri IV, par la grâce de Dieu roi de France et de Navarre.* Cet instrument porte la date de 1595.

Les petits violons d'Antoine Amati, d'une qualité de son douce et moelleuse, n'out pu être surpassés sous ce rapport. Malheureusement ce son si pur et si doux a peu d'intensité. Antoine chercha à balancer l'exiguité du patron et le peu d'élévation des éclisses par la hanteur et l'étendue des voûtes. Les épaisseurs de la table sont considérables an centre, et vont en diminuant progressivement jusqu'aux extrémités dans toute l'étendne de le circonférence. Le chanterelle et la seconde des instrumens de cet artiste rendent un son brillant et argentin; le troisième est moellense et veloutée, mais la quatrième est faible. On ettribue généralement ce défaut à l'absence de proportions entre les épaisseurs et la capacité. Pour y porter remède, eutant qu'il est en leur pouvoir, les luthiers, de nos jours à qui l'on confie ces instrumens pour les monter, élèvent souvent ue peu plus le chevalet vers la quetrième qu'ils ne le font aux violons de Stradivari et de Gnarneri (*V.* ces noms).

On connaît des instrumens qui portent le nom d'Autoine Amati depuis 1589 jusqu'en 1627. Dans le catalogue des instrumens d'Albinoni, de Milan, publié en 1791, il se tronveit plusieurs violons detés de 1591 à 1619. M. Cartier a vu nne basse qu'il croit être de l'un de ces artistes, sans ponvoir indiqner précisément lequel, qui avait appartenu à Louis XIII. Elle était du plus grand petron, entièrement parsemée de flenrs de lis en or, avec des armoiries, le signe de la balance, deux LL mises dos à dos et le chiffre XIII couronné.

AMATI (JÉROME), frère puîné d'Antoine, commença d'abord à travailler avec celui-ci et s'en sépara après s'être marié. Comme lui, il était élève de son père. Il ne se tint pas toujours comme son frère à la reproduction des modèles tracés par le vieil Amati, car on connaît de lui deux patrons, dont l'un est plus grand que ceux d'André

et d'Antoine. La plupart des violons *Amati* de grand patron sont de Jérôme, à l'exception de quelques instrumens construits pas Nicolas son fils. Jérôme a quelquefois approché de son frère pour le fini des instrumens qu'il a fabriqués seul, mais en somme, il lui était inférieur.

AMATI (NICOLAS), fils de Jérome, vivait encore en 1692, mais était alors fort âgé. Il ne faut pas la confondre avec Nicolas, frère d'André. Il changea peu de chose aux formes et aux proportions adoptées dans sa famille; les éclisses de ses violons sont seulement plus élevées. Les troisième et quatrième cordes sont excellentes dans ses violons de grand patron, la chanterelle sonne bien, mais la seconde est souvent nasale, principalement au *si* et à l'*ut*. On croit que l'abaissement précipité de l'épaisseur de la table vers les flancs est la cause de ce défaut. Quoi qu'il en soit, ces instrumens sont fort recherchés et ne sont pas communs.

AMATI (JOSEPH), paraît avoir été de la même famille que ceux dont il vient d'être parlé. Il vécut à Bologne au commencement du 17me siècle et fabriqua des violons et des basses qu'on trouve en petit nombre dans les cabinets des curieux. Ses instrumens sont vernis à l'huile comme tous ceux des Amati, et leur qualité de son est argentine.

Je ne terminerai pas ces notices sur cette famille d'artistes sans rapporter une anecdote qui n'est pas connue, et qui ne manque pas d'intérêt. Vers 1786 un descendant des Amati se présenta à Orléans chez MM. Lupot père et fils luthiers de cette ville, demandant à travailler. Les violons qu'il construisit excitèrent l'admiration de ses patrons, mais lorsqu'il fut question de les vernir, il ne voulut jamais composer son vernis en présence de qui que ce fût, disant que c'était un secret de famille qu'il ne lui était pas permis de divulguer, et plutôt que de s'en dessaisir, il préféra quitter l'atelier et même la ville. On ne sait ce qu'il est devenu depuis lors.

AMATUS (VINCENT), ou plutôt AMATI, docteur en théologie, et maître de chapelle à Palerme, naquit à Cimmina en Sicile, le 6 janvier 1629. Après avoir fait ses études au séminaire de Palerme, il devint maître de chapelle de la cathédrale de cette ville en 1665. On connaît de lui les compositions dont les titres suivent : 1° *Sacri concerti a due, tre, quattro e cinque voci, con una messa a tre e quattro*, lib. 1°, op. 1er, Palerme, 1656, in-4°; 2° *Messa e salmi di vespro, e compieta a quattro e cinque voci*, lib. 1°, op. 2e, *ibid.*, 1656, in-4°; 3° l'*Isaura*, opera, Aquila, 1664. Amatus est mort à Palerme, le 29 juillet 1670.

AMBLEVILLE (CHARLES D'), jésuite de la maison professe de Clermont, à Paris, florissait dans la première moitié du 17me siècle. Il a écrit pour l'église : 1° *Octonarium sacrum seu canticum beatæ Virginis per diversos ecclesiæ tonos decantatum*, Paris, Ballard, 1634; 2° *Harmonia sacra seu vesperæ in dies tum dominicos, tum festos totius anni, und cum missd ac litaniis beatæ Virginis sex vocibus*, Paris, Ballard, 1636, in-4°. Outre les pièces mentionnées dans le titre de ce dernier ouvrage, on y trouve aussi plusieurs hymnes, les quatre antiennes de la Vierge et un *Domine salvum*.

AMBROGIO (THÉSÉE), chanoine régulier de Saint-Jean de Latran, et l'un des plus célèbres orientalistes de l'Italie, était de la famille des comtes d'Albanèse, terre de la Lomelline, près de Pavie. Il naquit dans cette ville en 1469. A peine âgé de 15 ans, il parlait et écrivait avec facilité les langues italienne, latine et grecque. En 1512, il se rendit à Rome, où le cinquième concile de Latran avait attiré beaucoup de religieux orientaux, Maronites, Éthiopiens et Syriens. Il saisit cette occasion pour apprendre leur langue; il en savait dix-huit qu'il parlait avec autant de facilité que la sienne. Il mourut en 1540, dans sa 71e année.

Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Introductio in chaldaïcam linguam, syriacam, et decem alias linguas, characterum diversorum alphabeta circiter quadraginta, et eorumdem invicem conformatio, mystica et cabalistica quam plurima scitu digna, et descriptio ac simulacrum phagoti Afranii*, Pavie, 1539, in-4°. Il y donne, pag. 179, la figure et la description du basson, ou *fagot*, dont il attribue l'invention à un certain Afranio, chanoine de Ferrare, qui était son oncle.

AMBROISE (s.), évêque de Milan, naquit en 340. Son père etait préfet des Gaules; lui-même gouvernait la Ligurie, quand le peuple de Milan, touché de ses vertus, l'élut d'une voix unanime pour remplacer l'évêque Auxence, quoiqu'il fût à peine chrétien. Il ne fut ordonné prêtre et sacré évêque que plusieurs jours après sa promotion. Ce fut lui qui convertit saint Augustin à la foi catholique, et sa fermeté se signala dans le refus qu'il fit d'admettre l'empereur Théodose dons l'église, jusqu'à ce qu'il eût fait pénitence du massacre de Thessalonique. Il mourut en 397, à l'âge de 57 ans.

Jusqu'à saint Ambroise, le chant de l'église n'avait point reposé sur des principes fixes; il paraît que ce fut lui qui, le premier, en régla les formes. Saint-Grégoire, qui gouverna l'église depuis 591 jusqu'en 604, réforma le chant ecclésiastique et sa notation, d'où est venu le nom de *chant grégorien* qu'on donne généralement au chant de l'église romaine. Ce chant fut adopté dans toutes les églises d'occident, à l'exception de celle de Milan, qui se sert encore du *chant ambroisien*. Saint Ambroise avait conservé quelque rhythme au chant de son église; mais insensiblement ce rhythme s'est effacé, et il n'est plus facile aujourd'hui de signaler de différence sensible entre le chant ambroisien et le chant grégorien. Un prêtre savant de la cathédrale de Milan, nommé *Camille Perego*, a fait de profondes recherches sur les traditions et les règles du chant ambroisien, et les a consignées dans un livre qui a pour titre : *Regola del canto Ambrosiano*, Milan, 1622, in-4°. Cet ouvrage est précieux par son objet. On attribue communément à saint Ambroise le *Te Deum* qui se chante dans les solennités de l'église; mais tout porte à croire que ce chant lui est postérieur de plusieurs siècles. Il est plus sûr qu'il est l'auteur de quelques autres chants de l'église, particulièrement des suivans : 1° *Æterne rerum conditor*; 2° *Deus creator omnium*; 3° *Veni redemptor omnium*; 4° *Splendor paternæ gloriæ*; 5° *Confors paterni luminis*; 6° *O lux beata trinitas*. Ces chants sont encore en usage dans les églises de Milan selon leur forme primitive, si l'on en croit la tradition.

AMBROSCH (JOSEPH-CHARLES), premier tenor au théâtre national de Berlin, naquit en 1759 à Cruman, en Bohême. Il fit ses études musicales à Prague sous la direction de Kozeluch l'aîné, débuta au théâtre de Bayreuth en 1784, et se fit entendre sur les théâtres d'Hambourg, d'Hanovre et de Vienne jusqu'en 1791, où il se rendit à Berlin. Il y obtint de grands succès tant à cause de la beauté de sa voix que par sa vocalisation pure et l'expression de son chant. Outre son talent comme chanteur, Ambrosch possédait aussi celui de la composition; on connaît de lui diverses productions dont voici les titres : 1° *Ambrosch und Bœheim freimaurer-lieder mit melodien*, 2 th. (Chants maçoniques avec mélodies, par Ambrosch et Bœheim) Berlin, 1793; 2° *Freundchaftliches Trinklied unbesorgt voll edler Freude* (Chansons de table, etc.) Berlin, 1796; 3° *Zwey Lieder als ich auf meiner Bleiche, und jech Klage hier*, etc. (Deux chansons, etc.) Hambourg, 1796; 4° *Sechs lieder mit verændungen für die singstimme* (Six chansons avec variations pour la voix) Zerbst, 1797, 26 pages in-folio; 5° *Romanze des pagen aus Figaros Hochzeit* (Romance du page des noces de Figaro,

pour la guitare) 1800. Ambrosch est mort à Berlin, le 8 septembre 1822.

AMBROSIO (....), maître de chapelle de l'église d'Ortona, petite ville de l'Abruzze, naquit à Crémone, dans les dernières années du 16me siècle. Il a fait imprimer des madrigaux à quatre voix, en 1636.

AMÉ (....), on a sous ce nom une *méthode de flûte*, Paris, Frère, sans date.

AMÉDÉE (FRANÇOIS), fils naturel d'Audinot, ancien acteur de la Comédie italienne, et fondateur du théâtre qui a porté son nom, est né à Paris le 2 octobre 1784. Le 13 pluviose an VIII, il entra au conservatoire de musique. Élève de M. Catel pour l'harmonie et de M. Baillot pour le violon, il fut long-temps répétiteur de ces deux maîtres, et fut nommé professeur de solfège dans cette école en 1816. Sous le nom d'*Adrien*, Amédée a composé et arrangé la musique d'un très grand nombre de mélodrames pour le théâtre de l'*Ambigu-Comique*. Une absence à peu près totale d'imagination se fait apercevoir dans toutes ces productions; mais l'auteur avait le bon esprit de se servir aussi souvent qu'il le pouvait de fragmens des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, pour suppléer au génie qui lui manquait. Pendant long-temps, Amédée a joué l'alto à l'orchestre de l'Opéra et aux concerts du conservatoire. Il est mort à Paris au commencement de 1833.

AMENDOLA (JOSEPH), né à Palerme, compositeur dramatique qui a joui de quelque réputation vers 1780, a fait représenter dans le cours de cette année, à Dresde, un opéra bouffe intitulé *Il Begliarbei di Caramania*. Il paraît que cet ouvrage avait été déjà représenté en Espagne, en 1776.

AMERBACH (ÉLIE-NICOLAS), savant contrapuntiste allemand, est cité souvent par les écrivains du 16me siècle, mais seulement sous ses prénoms. Dans sa jeunesse, il montra de grandes dispositions pour la musique, et les développa avec le secours de quelques bons maîtres, ou par des voyages qu'il fit en diverses parties de l'Europe. En 1571 il occupait la place d'organiste à l'église Saint-Thomas de Leipsick. Amerbach fut le premier organiste allemand qui fit imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature. Cet ouvrage, qui est fort rare, quoiqu'il en ait été fait deux éditions, a paru sous ce titre : *Orgel oder Instruments Tabulatur, ein nützliches Büchlein, in welchen nothwendige Erklærung der Orgel oder Instrument Tabulatur*, etc., (Tablature pour l'orgue, ouvrage utile qui contient les explications nécessaires pour la tablature de l'orgue et d'autres instrumens, etc.), Leipsick, chez Jacques Berwalds Erben, 1571, vingt-six feuilles in-4° obl., sans pagination. La deuxième édition a été publiée à Nuremberg en 1583, in-4°. A la fin de la préface de cet ouvrage, Amerbach annonce qu'il en publiera un plus complet, dont il a déjà (dit-il) rassemblé les matériaux : on ignore s'il a tenu sa promesse.

Un autre artiste, nommé Antoine Amerbach, était organiste du duc de Brunswick, à l'époque où vivait Élie-Nicolas.

AMEYDEN (CHRISTOPHE), compositeur de l'école flamande, était contemporain de Roland de Lassus. On a imprimé des madrigaux de sa composition dans le troisième livre de madrigaux à cinq voix de Lassus, Venise, chez les fils d'Antoine Gardane, 1570.

AMICO (RAIMOND DE), dominicain et compositeur pour l'église, né vers la fin du 16me siècle, à Noto en Sicile, a publié : *Motetti a due, tre e quattro voci*, Messine, 1621, in-4°, première et seconde partie.

AMICONI (ANTOINE), compositeur napolitain, s'est fait connaître par quelques opéras, parmi lesquels on remarque l'intermède *La Grotta del Mago Merlino*, représenté à Rome en 1786. Amiconi manque d'imagination, et son style n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello.

AMIOT (LE PÈRE), jésuite et missionnaire à la Chine, né à Toulon en 1718,

s'est fait connaître par des travaux sur les antiquités, l'histoire et les arts des Chinois. Il arriva à Macao en 1750, et à Pekin le 22 août 1751. Il y étudia avec ardeur les langues chinoise et tatare, et après plus de quarante ans de travaux sur tout ce qui concerne le peuple singulier chez lequel il était en mission, il mourut à Pekin, en 1794, âgé de 76 ans. Je ne parlerai ici que de ses ouvrages relatifs à la musique des Chinois.

Le père Amiot avait traduit un traité sur la musique par *Ly-Koang-ti*, ministre d'état, et membre du premier tribunal des lettrés, qui a pour titre : *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire, *Commentaire sur le livre classique touchant la musique des anciens ;* il envoya successivement les cahiers de sa traduction à M. de Bougainville, secrétaire de l'académie des inscriptions, qui les déposa à la Bibliothèque du Roi. En 1775, il envoya aussi deux copies manuscrites d'un mémoire sur la musique des Chinois, l'un à M. Bertin, ministre et secrétaire d'état, et l'autre à M. Bignon, bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi. Cet ouvrage fut publié par les soins de l'abbé Roussier, qui l'accompagna de notes, sous le titre de : *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes :* Cet ouvrage forme le sixième volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois,* Paris, 1780, 15 vol. in-4°. On en trouve des exemplaires avec un titre particulier, qui en fait un ouvrage séparé. On a ajouté au même volume un *Essai sur les pierres sonores de la Chine* qui n'est pas du père Amiot. Forkel a donné un précis de ce livre dans son almanach musical de 1784, pag. 233 — 175. Remarquons en passant que l'abbé Roussier, avec son idée fixe des proportions musicales et de la progression triple, n'a ajouté au mémoire d'Amiot que des notes pédantes, dont l'utilité est nulle.

Le travail du jésuite, sous une apparence d'exactitude rigoureuse, ne doit être consulté qu'avec défiance, car en l'étudiant avec soin on s'aperçoit que son auteur n'avait que des idées vagues concernant la musique pratique des Chinois, et qu'il n'avait même pu déchiffrer aucun des systèmes particuliers de notation qui paraissent être en usage pour chaque instrument chez ce peuple. Il ne dit pas un mot de cette matière intéressante, et dans les longs détails qu'il a donnés sur les divers instrumens, il a oublié précisément de traiter des principes de leur construction, et de leur étendue. Un traité véritablement utile et instructif de la musique des Chinois est encore à faire. M. Klaproth nous a appris à nous mettre en garde contre le peu d'exactitude du père Amiot dans une analyse piquante de la paraphrase qu'il avait publiée comme une traduction de l'*Éloge de la ville de Moukden*.

Lichtenthal indique (*Bibliogr. della musica*, t. 3, p. 43) d'après un article du *Journal Encyclop.* (Mars, 1780, t. 2, part. 3, p. 543) une version espagnole de la traduction française du traité de musique de Ly-Koang-ti par le père Amiot, sous ce titre : *Memoria sobre la musica de los Chineses*, Madrid, *Imprenta de Baylo y Texero*, 1780. Malgré ces indications si précises, j'avoue que je doute de l'existence de ce livre, car toutes les recherches que j'ai fait faire à Madrid n'ont pu en faire découvrir un seul exemplaire. La traduction a pu être faite, mais il est vraisemblable qu'elle n'a point paru. Il est d'ailleurs douteux que ce soit l'ouvrage de Ly-Koang-ti qui ait été traduit en espagnol ; le titre indique plutôt une traduction du mémoire d'Amiot dont il a été parlé précédemment. Il est au reste très fâcheux que la traduction d'Amiot se soit égarée ; car il est certain qu'elle n'existe pas à la Bibliothèque du Roi de France, bien qu'elle y fût à l'époque où l'abbé Roussier fut chargé de la publication du *Mémoire sur la musique des Chinois*, puisque celui-ci en a donné l'analyse dans ce mémoire. Quelques manuscrits d'Amiot se trouvent parmi ceux de cette bibliothèque, mais ce

sont les cahiers de l'ouvrage publié et quelques appendices de peu d'intérêt.

L'auteur de ce dictionnaire a extrait d'une correspondance inédite d'Amiot avec le ministre Bertin, qui a appartenu à M. Neveu, libraire de Paris, une lettre fort longue et fort intéressante concernant la fabrication du *lo*, vulgairement appelé *tam-tam*, et l'a publiée dans le premier volume de la *Revue musicale* (p. 365). Cette lettre contient tous les détails nécessaires pour faire connaître les procédés de la fabrication de cet instrument.

AMMERBACHER (GEORGES-GASPARD), chanteur à Nordlingue au commencement du 18me siècle, a publié : *Kurze und Gründliche Anweisung zur vocal Musik*, (Instruction abrégée sur la musique vocale), Nuremberg, 1717, in-8o.

AMMON (ANTOINE-BLAISE) Tyrolien, et compositeur au service de la cour de Bavière, dans le 16me siècle, mourut vers 1590. Il a publié les ouvrages suivans : 1o *Sacræ Cantiones*, à quatre, cinq et six voix, Munich, 1540; 2o *Kurze Motetten von vier, fünf und sechs Stimmen, auf verschiedene heiligen-Festtage gerichtet* (Motets courts à quatre, cinq et six voix, pour les fêtes des divers saints), Munich, 1554, in-4o; 3o *Sacræ Cantiones*, à quatre, cinq et six voix, avec plusieurs hymnes pour les grandes fêtes, Munich, 1590, in-4o; 4o Messes brèves, à quatre voix, Munich, 1591, in-fol.; 5o Messes, à quatre, cinq et six voix, Munich, 1593, in-4o. Ces trois derniers ouvrages ont été imprimés après la mort d'Ammon, par les soins d'Adam Berg, imprimeur de Munich. Lipowsky, dans son Dictionnaire des Musiciens bavarois, place l'époque de la mort d'Ammon en 1614; mais il est vraisemblable que c'est une erreur, car il se serait écoulé soixante-quatorze ans entre la publication de son premier ouvrage et cette époque.

AMMON (WOLFGANG), magister, a publié à Francfort, en 1583, un livre de cantiques, imprimé d'un côté en allemand, et de l'autre en latin, et précédés des airs qui appartiennent à chacun d'eux. Je crois que c'est la deuxième édition de ce même livre qui a paru dans la même ville, en 1606, in-12, sous ce titre : *Psalmodia germanica et latina qua precipuæ cantiones in utraque lingua paribus versibus rythmicis, et iisdem utroque numeris atque concentibus redditæ.*

AMMON (JEAN-CHRISTOPHE), prédicateur à Ensheim, en Franconie, a fait insérer dans le no 11 du Journal des Savans de Ratisbonne une dissertation intitulée : *Dass im ewigen Leben wirklich eine vortreflicht Musik sey* (Que dans la vie éternelle il y a réellement une musique excellente). Mitzler a donné cette pièce dans le tome 3e de sa Bibliothèque Musicale, p. 581.

AMMON (DIETRICH-CHRÉTIEN), musicien à Hambourg, est indiqué dans l'Almanach Théâtral de Gotha, pour 1791, comme compositeur d'un petit opéra intitulé : *Das neue Rosenmädchen* (La nouvelle Rosière).

AMMON (JEAN). *Voyez* AMON.

AMNER (JEAN), reçu bachelier en musique en 1613, devint ensuite organiste à Londres, et maître des enfans de chœur de l'église d'Ely. Il a publié : *Sacred Hymns, of three, four, five and six parts, for voices and viols*, Londres, 1615, in-4o (Hymnes sacrés, à trois, quatre, cinq et six parties, pour les voix et les violes).

AMODEI (CATALDE), compositeur et maître de musique de plusieurs églises de Naples, naquit à Sciacca en Sicile, et mourut à Naples en 1695. Il a publié : *Cantate a voce sola, libro primo, e opera seconda*, Naples, 1685, in-4o.

AMOFORTIUS (JEAN). *Voyez* TOLLIUS. (Jean).

AMOIBÉE. Il y a eu deux cytharèdes de ce nom, qui furent célèbres tous deux. Le premier, appelé l'Ancien, vivait à Athènes et habitait près du théâtre. Aristios, dans son *Traité des Cytharèdes*, cité par Athénée (liv. 14, c. 4), dit que

toutes les fois qu'il sortait de chez lui pour aller chanter dans les sociétés, il gagnait un *talent attique*. Plutarque (*in Zen.*) prétend qu'il fut contemporain de Zénon. L'autre Amoibée, auquel Athénée donne de grands éloges, vivait au temps de cet écrivain, et conséquemment sous le règne de Marc-Aurèle, vers 160.

AMON (JEAN-ANDRÉ), compositeur allemand, naquit à Bamberg en 1763, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. La première cantatrice de la cour, Mlle Fracasini, lui donna des leçons de chant, et Bauerle, maître des concerts, lui enseigna à jouer du violon. Ayant perdu sa voix, il voulut apprendre à jouer du cor. Punto, dont il fit la connaissance, encouragea ses efforts, et le prit avec lui dans ses voyages en Allemagne et en France. En 1781, ils vinrent à Paris, où Amon prit des leçons de Sacchini. En 1783, les deux artistes parcoururent les diverses provinces de France, et l'année suivante ils se rendirent à Strasbourg pour commencer leur voyage en Allemagne. Successivement ils visitèrent Francfort, Aschaffenbourg, Leipsick, Dresde, Berlin et Vienne, où ils firent un séjour assez long. Amon secondait Punto et dirigeait l'orchestre dans ses concerts. Partout sa jeunesse, ses talens et son esprit lui firent des amis : plus tard il se ploisait à se rappeler l'amitié de Hiller de Leipsick, de Reichardt, Dupont, Haack et Mara de Berlin, de Haydn, Mozart, Wanhall et Hoffmeister, de Vienne. La société de ces hommes célèbres augmenta ses connaissances et forma son goût. La faiblesse de sa poitrine le força d'abandonner le cor, son instrument favori : il le remplaça par le violon et le piano, sur lesquels il fit de rapides progrès. En 1789, il fut nommé directeur de musique à Heilbronn, où, pendant trente ans, il dirigea le concert des amateurs. En 1817, il accepta la place de maître de chapelle du prince de Wollerstein, à la cour duquel il termina ses jours, le 29 mars 1825.

Amon a consacré la plus grande partie de sa vie à la composition, et a produit un nombre considérable d'ouvrages, dont une partie est restée en manuscrit. Ceux qu'on a imprimés consistent en duos, trios, quatuors, quintettis, symphonies et marches, pour divers instrumens, et en sonates, variations et exercices pour le piano, deux messes, cantates, airs détachés, canzonettes italiennes, etc. Il a écrit aussi deux opéras, parmi lesquels on remarque *le Sultan Wampou*, qui a eu peu de succès. Peu de temps avant sa mort, il composa une messe de requiem, et témoigna le désir qu'elle fût exécutée à ses obsèques, et la chapelle de Wallerstein se rendit à ses vœux. Parmi ses compositions inédites, on remarque vingt-sept morceaux de musique instrumentale, et un *Requiem allemand*. Amon était un directeur d'orchestre expérimenté : il dirigeait avec le violon, et accompagnait bien le chant au piano. Il était bon professeur de chant, jouait de presque tous les instrumens, et avait particulièrement un talent assez remarquable sur le violon. Le nombre de bons élèves qu'il a formés pour le piano, la harpe et la guitare est considérable. Il a laissé en mourant une veuve, quatre fils et une fille. L'aîné de ses fils (Ernest) a publié des variations pour la flûte (en *sol*), avec orchestre, Offembach, André.

Voici la liste des principaux ouvrages d'Amon : 1° Symphonie à quatre parties, œuvre 30e (en *si* b), Bonn, Simrock; 2° Symphonie (en *mi* majeur), œuvre 60e, Mayence, Schott; 3° Six pièces pour musique turque, œuvre 40e, Offembach, André; 4° Sept pièces *idem* (suite de l'œuvre 40) œuvre 57e, *ibid.*; 5° Six variations pour le violon avec orchestre, œuvre 50e, Zurich, Geb. Hug.; 6° Trois quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, œuvre 113e, Offembach, André; 7° Trois trios pour violon, alto et basse, œuvre 8e, Paris, Pleyel; 8° Walses pour deux violons et basse, Offembach, André; 9° Duos pour violon et alto, œuvre 1er, Paris, Janet;

10° Thème connu, varié pour le violon avec piano, œuvre 116°, Hanovre, Bachmann; 11° Premier concerto pour l'alto, œuvre 10°, Paris, Pleyel; 12° Trois quatuors pour alto concertant, œuvre 15°, Offembach, André; 13° Larghetto et deux thèmes variés pour alto obligé, violon, alto et violoncelle, œuvre 115°, *ibid.;* 14° Concerto pour la flûte (en *sol*), œuvre 44°, *ibid.;* 15° Quintetti pour flûte et cor obligés, violon, alto et basse, œuvre 110°, n°s 1, 2, 3, *ibid.;* 16° Trois quatuors pour la flûte, œuvre 39°, Augsbourg, Gombart; 17° Trois *idem*, œuvre 42°, Offembach, André; 18° Trois *idem* concertans, œuvre 92°, Bonn, Simrock; 19° Deux quatuors pour la clarinette, œuvre 106°, *ibid.;* 20° Quatuor pour le hautbois, œuvre 109°, *ibid.;* 21° Thème varié pour le cor, œuvre 35°, Bonn, Simrock; 22° Trois quatuors pour le cor, œuvre 20°, Offembach, André; 23° Trois *idem*, œuvre 109°, *ibid.;* 24° Divertissement pour guitare, violon, alto et violoncelle, œuvre 46°, *ibid.;* 25° Trois sonates pour piano et guitare, œuvre 69°, *ibid.;* 26° Trois sérénades pour piano et guitare, œuvre 123°, *ibid.;* 27° Concerto pour le piano, œuvre 34°, Mayence, Schott fils; 28° Trois sonates avec flûte obligée et violoncelle, œuvre 48°, Zurich, Hug.; 29° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 58°, Bonn, Simrock; 30° Trois sonates pour le piano, avec violon et violoncelle, œuvre 76°, Mayence, Schott; 31° Trois sonates pour piano et violon, œuvre 11°, Offembach, André; 32° Trois *idem*, œuvre 19°, *ibid.;* 33° Sonates périodiques avec flûte, œuvres 55°, 59° et 71°, *ibid.;* 34° Trois sonates avec flûte obligée, œuvre 92°, Hanovre, Bachmann; 35° Sonate pour harpe à pédales et flûte obligée, œuvre 95°, Bonn, Simrock; 36° Sonate pour piano à quatre mains, œuvre 67°, Mayence, Schott; 37° Deux sonates *idem*, œuvre 99°, Offembach, André; 38° Trois sonates pour piano seul, œuvre 63°, Mayence, Schott; 39° Trois sonatines faciles, œuvre 68°, Bonn, Simrock; 40° Sonates périodiques *id.*, œuvres 70° et 83°, Offembach, André; 41° Dix-huit cadences pour le piano, œuvres 22° et 33°, *ibid.;* 42° Douze pièces pour le piano, œuvre 72°, Mayence, Schott; 43° Air sonabe varié pour le piano, œuvre 78°, Bonn, Simrock; 44° Air national autrichien varié, œuvre 91°, Hanovre, Bachmann; 45° Six variations sur l'air allemand *Soll ich dann Sterben,* Mayence, Schott; 46° Six chansons allemandes avec piano, œuvres 26° et 33°, Offembach, André; 47° Six *idem*, œuvre 36, Bonn, Simrock; 48° Six *idem*, œuvres 43°, 51°, 53° et 54°, Offembach, André; 49° Six *idem*, œuvres 62° et 64°, Mayence, Schott; 50° Neuf *idem* faciles, œuvre 89°, Augsbourg, Gombart; 51° Trois quatuors concertans pour le violon, œuvre 92°, Bonn, Simrock.

AMOROS Y ONDEANO (DON FRANCISCO), colonel directeur de gymnase normal militaire et civil, et du gymnase spécial des sapeurs-pompiers de la ville de Paris, né à Valence, en Espagne, le 19 février 1770, a introduit l'étude de la musique dans l'établissement qu'il dirige. Il a publié: 1° *Cantiques religieux et moraux, ou la morale en chansons, à l'usage des enfans des deux sexes,* Paris, 1806, in-16, avec la musique. 2° *Lettre de M. Amoros à la société pour l'instruction élémentaire, sur le recueil de cantiques qu'il a publié, et sur l'école de chant de son gymnase,* Paris, 1819, br. in-4°.

AMPHION, Thébain, fut, selon Homère, fils de Jupiter et d'Antiope. Ce fut lui qui, dit-on, bâtit les murs de Thèbes aux sons de sa lyre. Mme Dacier a remarqué que cette fable doit être postérieure au temps d'Homère, qui n'en parle pas. Plutarque (*de musicâ*) lui attribue l'invention de la cythare. Amphion, suivant Pausanias (*lib.* 9, *c.* 5.) acquit sa grande réputation de musicien pour avoir mis en vogne le mode lydien, qu'il avait appris de Tantale, dont il épousa la fille

Niobé, et pour avoir ajouté trois cordes nouvelles aux quatre cordes anciennes de la lyre ou de la cythare.

AMYOT (JACQUES), célèbre traducteur de Plutarque, et précepteur de Charles IX et de Henri III, naquit à Melun, le 30 octobre 1513. Après avoir été professeur de grec et de latin à l'université de Paris, il fut nommé grand aumônier de Charles IX, emploi qu'il conserva sous Henri III, son successeur. Il obtint aussi l'évêché d'Auxerre, où il mourut, le 6 février 1593. On a de lui la traduction du traité de Plutarque sur la musique : cette traduction se trouve dans l'édition des œuvres de ce polygraphe donnée en 1783-87 par G. Brottier et Vauvilliers, 22 vol. in-8°, et dans celle de Clavier, Paris, Cussac, 1801-1806, 25 vol. in-8°. L'éditeur de celle-ci y a joint la traduction de Burette.

ANACKER (F.-A.). On connaît sous ce nom : 1° *Amusemens pour le piano,* Leipsick, Peters; 2° *Quatre marches pour le piano,* Leipsick, Hoffmeister; 3° *Chansons allemandes avec accompagnement de piano,* 1er et 2me recueils. Leipsick, Peters.

ANCHERSEN (ANSGARIUS), médecin danois qui vivait à Copenhague au commencement du 18me siècle, a publié une dissertation intitulée : *De medicatione per musicam, permissu superiorum primo disserit Ansgarius Anchersen, defendente præstantissimo philosophiæ Baccalaur. Jano Petri Stormio. In auditorio collegii Medici, d. 27 Junii, anno* 1720. Copenhague, 12 pages in-4°. La seconde partie de la thèse parut en 1721, sous ce titre : *Quomodo musica in corpore agit et vires exerit.* Il devait y avoir une troisième partie; j'ignore si elle a paru.

ANCINA (JEAN-JUVENAL), évêque de Salusse, né à Fossano en Piémont, le 19 octobre 1545, étudia d'abord la médecine et fut docteur et professeur en cette science à Turin. En 1574, il se rendit à Rome, où il étudia la théologie, et en même temps la musique qu'il cultivait dès sa jeunesse. Après avoir été ordonné prêtre, il fut envoyé à Naples pour y enseigner la théologie; Clément VIII le nomma ensuite évêque de Mondovi, et enfin évêque de Salusse en 1602. Ancina a fait imprimer des cantiques de sa composition sous ce titre : *Templo armonico della B. Vergine. Prima parte a tre voci.* Rome 1599, in-4°.

ANCOT (JEAN), né à Bruges, le 22 octobre 1779, a commencé ses études musicales dans la maîtrise de l'église S. Donat, en cette ville, sous la direction de l'abbé Cramène et de l'organiste Thienpond. Il se rendit ensuite à Paris, où il reçut des leçons de violon de Rodolphe Kreutzer et de M. Baillot. Rodolphe et Catel furent ses guides pour l'étude de l'harmonie. De retour à Bruges au mois de mai 1804, il s'y est fixé depuis lors et s'y est livré à l'enseignement du violon et du piano. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées, mais le plus grand nombre est encore inédit; on y remarque : 1° quatre concertos pour le violon, avec orchestre; 2° trois quatuors pour deux violons, alto et basse; 3° deux messes à trois voix, avec accompagnement d'orgue; 4° *Ecce panis* à quatre voix et orchestre; 5° deux *O salutaris* à trois voix avec accompagnement d'orgue obligé. 6° six *Tantum ergo* à trois et quatre voix, avec orgue obligé; 7° quatre *Ave Maria* à quatre voix; 8° quatre airs variés pour le violon, avec orchestre; 9° Divertissement militaire pour seize instrumens; 10° deux ouvertures en harmonie pour quinze instrumens; 11° deux fantaisies en harmonie pour quinze instrumens; 12° un air varié en harmonie pour quinze instrumens, morceau qui a remporté le prix au concours de la ville de Gand, le 10 août 1823; 13° huit pas redoublés en harmonie; 14° sept walses en harmonie; 15° deux marches pour quinze instrumens; 16° marche funèbre composée pour le service du maréchal Lannes, duc de Montebello.

ANCOT (JEAN), fils du précédent, né à Bruges le 6 juillet 1799, eut pour maître de violon et de piano son père, depuis l'âge de six ans jusqu'à dix-huit. Il avait à peine atteint sa douzième année quand il débuta, dans les concerts de la ville qui étaient donnés au théâtre, par le douzième concerto de Viotti pour le violon, et par le troisième de Steibelt pour le piano. Quatre ans après il écrivit son premier concerto de violon qu'il dédia à Rodolphe Kreutzer, et ensuite son premier concerto de piano, dont il offrit la dédicace à M. Pradher. En 1817 il alla à Paris, où il fut admis au Conservatoire de musique. M. Pradher y devint son professeur de piano, et M. Berton lui donna des leçons de composition. Doué des plus heureuses dispositions, il aurait pu se placer dans un rang élevé parmi les jeunes artistes de son temps, mais des passions ardentes ne lui permirent pas de donner à ses études toute la sévérité désirable. Six années après son admission au Conservatoire, il quitta Paris pour se rendre à Londres. Là il obtint le titre de directeur et de professeur de l'Athénée et celui de pianiste de la duchesse de Kent. Toutefois il ne parait pas qu'il fût satisfait de sa situation, car il s'éloigna de la capitale de l'Angleterre en 1825, et voyagea en Belgique pendant quelque temps, puis alla se fixer à Boulogne, où il est mort le 5 juin 1829.

La fécondité d'Ancot pourrait passer pour merveilleuse si tous ses ouvrages avaient été écrits avec soin; car, ayant à peine atteint l'âge de trente ans, il avait fait imprimer plus de deux cent vingt-cinq œuvres, qui ont été publiés à Paris, à Londres et en Allemagne. On n'indiquera ici que ceux qui lui ont fait le plus d'honneur. 1° Concerto pour le violon, Paris, Jouve; 2° Concerto pour le piano, Paris, Leduc; 3° Sonates pour piano seul, œuvres 4°, 10° et 18°, Paris; 4° Plusieurs fantaisies pour le piano, avec orchestre; 5° *La Tempête*, fantaisie pour piano seul, Londres; 6° *l'Ouragan*, *idem.*, Paris, Nadermann. Ce morceau est une des meilleures productions d'Ancot; il a eu un succès de vogue. 7° Nocturne pour piano et violon, œuv. 8°, Paris, A. Petit; 8° Deux aubades pour piano et violon, œuvres 32° et 35°, Paris, Dufaut et Dubois; 9° Grande sonate pour piano et violon, œuvre 14°, Paris, A. Petit; 10° Huit fantaisies pour piano à quatre mains sous les titres de *la Légèreté*, *l'Attente*, *Azélie*, *Marche grecque*, *les Charmes de Londres*, *Marche turque*, *Marche d'Aline*, et *l'Immortel Laurier*, Paris et Londres; 11° Une multitude d'airs variés pour piano seul; 12° Cinq concertos pour le violon, avec orchestre; 13° Trente-six études pour le piano, Paris; 14° Douze fugues pour l'orgue, première et deuxième suite, *ibid.*; 15° *Amélia ou le départ pour la guerre*, scène avec orchestre, chantée par M. Begrez à l'Opéra de Londres; 16° *Marie Stuart*, scène avec orchestre; 17° *La résolution inutile*, idem.; 18° *La philosophie d'Anacréon*, idem.; 19° Six ouvertures à grand orchestre, exécutées à l'Opéra de Londres et dédiées à Rossini; 20° Grande pièce de concert, dédiée au roi des Pays-Bas; 21° Plusieurs recueils de romances gravés à Paris et à Londres.

ANCOT (LOUIS), né à Bruges le 3 juin 1803, a reçu de son père des leçons de musique, de violon et de piano, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à sa dix-septième année. Après avoir voyagé en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Écosse et en Angleterre, il s'arrêta à Londres où il fut nommé pianiste du duc de Sussex. Quelque temps après il alla à Boulogne où il se livra à l'enseignement du piano; depuis lors il s'est fixé à Tours. Jusqu'à ce jour il a publié quarante-sept ouvrages qui ont été gravés à Édimbourg, à Londres et à Paris chez Petit et Schonenberger. Ces compositions consistent en sonates, fantaisies, airs variés, pièces à quatre mains pour piano, fugues, études, concertos, ouvertures à grand orchestre, romances et nocturnes pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano.

ANDERS (Henri), organiste de l'église principale d'Amsterdam, naquit en Allemagne vers 1690, et s'établit en Hollande en 1720. Il y a publié des sonates pour trois et quatre instrumens sous ce titre : *Symphoniæ introductoriæ, trium et quatuor instrumentorum*, opéra 1er et 2e, Amsterdam, chez Klaase Knol, sans date, in-fol. obl. Chaque œuvre contient douze sonates : elles sont fort bonnes.

ANDERS (G. E.), littérateur musicien, né à Bonn, vers 1790, a fait de bonnes études, dont il fait aujourd'hui un usage utile dans des recherches philologiques sur l'histoire littéraire de la musique. Établi à Paris depuis quelques années, M. Anders s'y occupe presque sans relâche d'une nouvelle édition de la littérature générale de la musique de Forkel, ou plutôt d'un ouvrage entièrement neuf sur le même sujet, ainsi que d'un Dictionnaire de Musique, sur le plan de Walther, c'est-à-dire d'un livre qui renfermera les articles techniques de l'art et des biographies de musiciens. Ces ouvrages, exécutés avec un esprit de recherche peu ordinaire et des soins consciencieux, seront sans doute d'une grande utilité et contiendront beaucoup de choses nouvelles et intéressantes. M. Anders a fait insérer quelques articles dans la Gazette musicale de Leipsick; un morceau intéressant sur l'histoire du violon a été donné par lui dans le n° 56 du recueil périodique intitulé *Cæcilia* (p. 247 et 257). En 1831, il a publié à Paris une brochure in-8° sous ce titre : *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret.* M. Anders a donné aussi quelques articles dans les années 1831, 1832 et 1833 de la *Revue musicale*. Au mois de mars 1833 il a été nommé employé de la Bibliothèque du Roi pour la conservation et la mise en ordre de la partie musicale.

ANDERSON (Jean), compositeur de musique écossaise, est considéré par quelques personnes comme sans rival en ce genre depuis le temps d'Oswald. Il est mort à Inverness, en 1801.

ANDRADE (Jean-Auguste), compositeur de romances et professeur de chant, est né à Bayonne en 1793. Admis comme élève au conservatoire en 1817, il y a reçu des leçons de chant de Garat et de Pouchard, et a obtenu le premier prix en 1820. On a publié de sa composition beaucoup de romances et de nocturnes parmi lesquels il en est plusieurs qui ont obtenu du succès.

ANDRÉ DE CORINTHE, musicien-poète cité par Plutarque dans son dialogue sur la musique, avec Tyrtée de Mantinée et Thrasylle de Phlionte, au nombre des musiciens grecs qui se sont abstenus de l'emploi du genre chromatique, de la multiplicité des cordes et de plusieurs autres choses vulgairement usitées dans la musique. (*V.* la note 140 de Burette sur ce passage de Plutarque, dans les *Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 8).

ANDRÉ (Yves-Marie), jésuite, né à Chateaulin en Bretagne en 1675, professa les mathématiques à Caen, depuis 1726 jusqu'en 1759, et mourut le 26 février 1764, à l'âge de 89 ans. On a de lui un *Traité sur le beau*, Paris, 1741, in-12, dont le quatrième chapitre est consacré au *beau musical*. Le bon jésuite ne sait de quoi il parle. Son livre a eu six éditions, et a été réuni à la collection de ses œuvres en 5 vol. in-12, qui a été publiée après sa mort.

ANDRÉ (Chrétien-Charles), en allemand *Andrä*, naquit à Hildburghausen, le 20 mars 1763, et fut d'abord secrétaire du prince de Waldeck, à Arolsen. En 1785, on le nomma conseiller d'éducation à Schnopfenthal, dans le duché de Gotha. Trois ans après, il établit dans ce lieu, conjointement avec Salzmann, une maison d'éducation pour les jeunes demoiselles. En 1790, il se sépara de son ancien associé, et transporta son établissement à Gotha. Ce fut dans cette situation qu'André écrivit ses nombreux ouvrages sur l'éducation, et particulièrement ses *Promenades utiles pour tous les jours de l'an-*

née, à l'usage des parens, Brunswick, 1790-1797, 4 parties in-8°. Dans l'une des quatre parties de cet ouvrage, l'auteur a traité de l'*art de jouer du piano* avec tant de clarté et de précision, qu'on peut affirmer qu'il n'est point de livre où les principes philosophiques de cet art soient mieux exposés. André est aussi l'auteur d'un opuscule intitulé : *Schreiben an einen Freund über das musikalische Drama, Thirza und ihrer Sohne.* (Lettres à un ami sur le drame musical, *Thirza et ses fils*) Eisenach, 1783, trois feuilles in-8°. André a été nommé, en 1798, directeur des établissemens ecclésiastiques de Brünn. Il occupait encore ce poste en 1815.

ANDRÉ (JEAN), né à Offembach, le 28 mars 1741, fut d'abord destiné au commerce par ses parens, qui étaient fabricans de soieries en cette ville. En conséquence, ils ne lui firent point étudier la musique, et le jeune André que son goût entraînait vers cet art, n'eut pour tout secours, jusqu'à l'âge de douze ans, que les avis d'un de ses petits camarades, qui allait à Francfort prendre des leçons de violon qu'il lui transmettait à son tour. Il apprit aussi, sans maître, à toucher du clavecin, et le livre de choral de Kœnich lui servit à étudier l'art de l'accompagnement.

Jusqu'à l'âge de vingt ans, André n'avait composé que des pièces fugitives de chant ou de musique instrumentale; mais se trouvant à Francfort, vers 1760, il y entendit des opéras comiques français et des opéras bouffes italiens, qui lui donnèrent l'idée de travailler pour la scène. Son premier ouvrage en ce genre, *der Tœpfer* (le Portier), qui fut représenté à Francfort, plut par la gaîté et le naturel qui y régnaient. Son succès détermina le célèbre Gœthe à confier au jeune compositeur son opéra d'*Erwin et Elmire*. André le mit en musique avec le même succès. Ces deux ouvrages, ayant été représentés peu de temps après à Berlin, réussirent si bien que leur auteur fut appelé dans cette ville pour y diriger le grand théâtre. André vendit alors sa fabrique de soieries, et se rendit à Berlin avec sa femme et ses enfans pour y prendre possession de cette direction, et pour apprendre l'harmonie et le contrepoint, dont il n'avait point encore fait d'étude régulière. Là, il fit la connaissance de Marpurg, qui le dirigea dans ses travaux scolastiques.

Durant le temps qu'il passa à Berlin, André composa un assez grand nombre d'ouvrages pour le théâtre qu'il dirigeait. Il resta plusieurs années dans cette ville, et probablement il s'y serait fixé pour toujours s'il eût pu y transporter une fonderie de caractères et une imprimerie de musique qu'il avait établies à Offembach en 1774; mais n'ayant pu l'introduire à Berlin, à cause du privilége de Hummel, et ses affaires ayant été mal conduites en son absence, il prit, en 1784, le parti de retourner à Offembach, pour diriger lui-même une entreprise qu'il considérait comme plus avantageuse que la direction du théâtre. Le succès répondit aux espérances d'André, et son établissement devint un des plus considérables de l'Europe, en ce genre. Lui-même en dirigea toutes les parties et leur donna tant d'extension qu'il finit par y employer journellement plus de cinquante ouvriers. Une attaque d'apoplexie l'enleva à sa famille le 18 juin 1799.

Les opéras dont André a composé la musique sont : 1° *Der Tœpfer* (le Portier); 2° *Erwin et Elmire*; 3° *Herzog Michel* (le duc Michel); 4° *Der alte Freyer* (l'amoureux suranné); 5° *Peter und Hannechen* (Pierre et Jeannette); 6° *Der Fürst in hœchten Glouze* (le prince dans toute sa splendeur); 7° *Laura Roseti*; 8° *Claudine*; 9° *l'Alchimiste*; 10° *Les Graces*; 11° *Das tartarische Gesetz* (la loi des Tartares); 12° *Das Friedens Feyer* (la fête de la paix); 13° *Die Schadenfreude* (l'envie); 14° *Kurze thorheit ist die beste* (la plus courte folie est la meilleure); 15° *Das Wuthen heer* (l'Armée furibonde); 16° *Elmire*, réduite pour le clavecin en 1782; 17° *Das Auto-*

mat (l'Automate); 18° *Der Barbier von Bagdad* (le Barbier de Bagdad); 19° *Le vieux homme libre;* 20° *Arlequin perruquier*, pantomime; 21° *Belmont et Constance;* 22° *Quelque chose doit nous survivre;* 23° Musique pour la tragédie de *Machbeth;* 24° *idem* pour *le roi Lear;* 25° Divertissemens pour diverses circonstances. Ses ouvrages détachés consistent en *trois sonates pour le clavecin, avec violon et violoncelle*, op. 1. Offembach, 1786; *chansons avec accompagnement de flûte ou violon, alto et basse*, trois parties, Offembach, 1793; *Léonore de Burger*, romance pour le piano, dont il a été publié cinq éditions; *les femmes de Veinsberg*, pour le piano; ariette pour le Barbier de Séville. Malgré les occupations multipliées d'André, il se passait peu de temps sans qu'on vît paraître quelque nouvel ouvrage de sa composition. L'année même de sa mort, il travaillait à un opéra, dont il avait tiré un rondeau qui fut imprimé dans l'Almanach théâtral de Gotha, en 1796.

Le style de ce musicien n'a rien de remarquable, soit sous le rapport de la nouveauté des idées, soit sous celui de l'harmonie; mais ses mélodies ont du naturel, de la grace et plus de gaieté qu'on n'en trouve communément dans la musique allemande. Il y a beaucoup d'analogie entre la manière d'André et celle de Ditters de Dittersdorf.

ANDRÉ (JEAN ANTOINE), fils du précédent, est né à Offembach, le 6 octobre 1775, et non à Berlin, en 1776, comme il est dit dans le premier Lexikon de Gerber, et dans le Dictionnaire des Musiciens de MM. Choron et Fayolle. Les biographes allemands assurent qu'André n'était âgé que de deux ans lorsqu'il montrait déjà d'heureuses dispositions pour la musique. Les premières leçons de violon et de piano lui furent données à Berlin, dans le temps où son père dirigeait l'orchestre de l'Opéra. L'art du chant lui fut enseigné par le ténor Marschbaüm, et il y fit des progrès; à l'âge de huit ou neuf ans il chantait avec goût et justesse des airs fort difficiles. De retour à Offembach, quand son père alla se fixer définitivement dans cette ville, André se livra avec ardeur à l'étude du violon et du piano; il y prit aussi des leçons d'harmonie et d'accompagnement, et le chanteur Righetti, qui passa quelque temps à Offembach en 1786, lui fit contracter de bonne heure l'habitude de déchiffrer la partition. L'année suivante, il fut confié aux soins de Ferdinand Fränzel pour achever ses études de violon; deux années de leçons de ce maître le rendirent habile sur cet instrument. Ses premières compositions avaient été des symphonies qu'il écrivait pour des concerts d'amateurs; mais le premier ouvrage qu'il avoua fut une sonate de piano avec accompagnement de violon, composée pendant un voyage qu'il fit à Manheim et à Strasbourg avec son père. En 1789, il retourna à Manheim pour y continuer ses études de violon sous la direction de Fränzel: il y fut nommé premier violon adjoint du théâtre de la cour; mais l'année suivante il fut obligé de retourner à Offembach pour y diriger le commerce de musique de son père, qui voyageait en Saxe. Ce fut aussi dans la même année 1790 qu'il remplit les fonctions de chef d'orchestre au spectacle dirigé par Bossmann: il n'était alors âgé que de seize ans.

La grande quantité d'ouvrages sortis de sa plume lui avait déjà donné une habitude d'écrire qu'il est rare de posséder à cet âge; toutefois cette habitude pratique ne lui parut pas suffisante; il sentit le nécessité de faire des études plus sérieuses, et, en 1792, il retourna à Manheim pour faire un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction du maître de chapelle Vallmeister, qui, en moins de deux ans, le mit en état d'écrire correctement. Depuis 1793 jusqu'en 1796 il passa son temps alternativement entre le commerce de musique et l'étude de son art. Il était dans sa vingtième année quand il partit pour l'université de Iéna, où il resta jusqu'au printemps de 1797. Après

avoir voyagé quelque temps dans le nord de l'Allemagne, il retourna à Offembach en 1798; mais il n'y resta pas long-temps, et dans la même année il entreprit un second voyage musical à Mayence, Coblentz, Bonn, Cologne et Wesel. La mort de son père le rappela à Offembach en 1799, et dès ce moment il se livra sérieusement à son commerce de musique, ce qui ne l'empêcha pas toutefois de faire encore, dans le cours de cette année, une grande tournée musicale par Würtzbourg, Nuremberg, Erlangen, Ratisbonne, Augsbourg, Munich, Salzbourg, Passau, Linz et Vienne; il revint à Offembach par Prague, Dresde, Altenbourg, Iéna, Weimar, Gotha, Erfurt et Sonderhausen. Il dut à ce voyage la connaissance des compositeurs les plus célèbres de l'Allemagne. Pendant son séjour à Vienne, il acheta de la veuve de Mozart la collection de manuscrits qui avait été laissée par ce grand artiste. Le dernier voyage entrepris par André eut lieu en 1800: il se rendit en Angleterre en passant par Cassel, Goettingue, Hanovre, Hambourg, Cuxhaven, et revint par la même route. Depuis lors il n'a cessé de s'occuper de la composition et du commerce de musique.

La liste des ouvrages de sa composition, qui ont été imprimés depuis 1788 jusqu'à ce jour, se compose de vingt-une symphonies pour l'orchestre (Manheim et Offembach), trois concertos de violon, sept concertos pour divers instrumens à vent, plusieurs recueils d'harmonie pour la musique militaire, deux messes, *Rinaldo et Alcina*, opera (1799), sept œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, six œuvres de sonates de piano, des sérénades pour orchestre, des danses *idem*, des fantaisies et des airs variés pour plusieurs instrumens, des cantates, des romances et des chansons. La musique d'André manque d'invention, mais elle est agréable, et l'harmonie en est assez purement écrite. Sa maison de commerce de musique est au rang des plus considérables de l'Allemagne.

En 1832 M. André a annoncé un traité général de la musique sous le titre de *Lehrbuch der Tonkunst*, en six volumes grand in-8°. Le premier volume a paru au mois de juillet de la même année. Il est relatif à la science de l'harmonie et contient une instruction sur la construction des accords, leur emploi à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, les règles de la modulation dans les tons majeurs et mineurs, une instruction sur l'ancienne tonalité, la mélodie et l'harmonie des chorals, avec de nombreux exemples. Le second volume renferme la science du contrepoint simple et double, l'imitation canonique et la fugue. Le troisième est destiné à la mélodie et à la rhythmique. Le quatrième doit traiter de la musique instrumentale; le cinquième, de la composition du chant; le sixième, du style, de la forme des divers genres de musique, de l'emploi des voix et des instrumens.

ANDREA SYLVANUS. *Voyez* SILVA.

ANDREA (NICOLAS), prédicateur à Pithea en Laponie au commencement du 17[me] siècle, a publié un *Rituale Ecclesiæ*, Stockholm, 1619, in-4°. On trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris, un livre de cet auteur sous ce titre: *Libello musici concentus missæ*, Stockholm, 1619, in-4°, qui n'est probablement que le même ouvrage cité sous un autre titre par quelques auteurs.

ANDREA (ONUPHRE D') poète napolitain, florissait vers 1630; il mourut vers 1647. Crescembini et Quadrio le mettent au nombre des meilleurs poètes du 17[me] siècle. Outre ses poèmes, il a écrit des discours en prose sur quelques sujets de philosophie: *Discorsi in prosa, che sono della bellezza, dell'amicizia, dell'amore, della musica, etc.* Naples, 1636, in-4°.

ANDREA, récollet, né à Modène, vivait vers la fin du 17[me] siècle. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre: *Canto armonico, o canto fermo*, Modène, 1690, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages qui aient été faits sur cette ma-

tière; malheureusement il est d'une rareté excessive.

ANDREINI (ISABELLE), née à Padoue en 1562, eut une grande réputation comme cantatrice. Elle jouait aussi fort bien de plusieurs instrumens, et elle joignait à ces talens celui de la poésie, qui la fit recevoir à l'académie des *Intenti* de Padoue. Elle demeura long-temps en France, et mourut à Lyon, d'une fausse couche, en 1604.

ANDREOZZI (GAETANO), compositeur de musique, né à Naples en 1763, fut admis dans sa jeunesse au conservatoire de lo *Pietà dei Turchini*, et acheva ses études musicales sous la direction de Jomelli, son parent. Ses premiers ouvrages furent des cantates à voix seule et des duos pour deux soprani et basse. Il n'avait que seize ans lorsqu'il sortit du conservatoire pour aller à Rome composer au théâtre *Argentina* son premier opéra, intitulé *La morte di Cesare* (en 1779). En 1780, il écrivit *Il Bajazet*, pour le théâtre royal de Florence, et dans la même année il fut appelé à Livourne pour y écrire *l'Olimpiade*. Ses autres opéras sont: *Agesilao*, en 1781, au théâtre *S. Benedetto* de Venise; *Teodolinta*, dans la même année, à Turin; *Catone in Utica*, en 1782, à Milan, et dans la même année, *Il trionfo d'Arsace*, à Rome; *la Vergine del sole*, à Gênes, en 1783, *Angelica e Medoro*, dans la même année, à Venise. Quelques succès qu'il avait obtenus le mirent en réputation vers cette époque, et des propositions lui furent faites pour le fixer à la cour de Russie: il s'y rendit en 1784 et écrivit dans la même année à Pétersbourg la *Dido* et *Giasone e Medea*. De retour en Italie, il publia à Florence, en 1786, six quatuors pour deux violons, alto et basse. L'année suivante il écrivit *Virginia* pour le théâtre *Argentina*, à Rome. Le peu de succès de cet ouvrage le détermina à retourner à Naples où il donna des leçons de chant. En 1789, il écrivit pour le théâtre Saint-Charles *Sofronia e Olindo*, et dans l'automne de la même année *Sesostri*. En 1790, au même théâtre, *Saule*, oratorio, *Il finto cieco*, et *La principessa filosofa*. Appelé l'année suivante à Madrid, il y écrivit *Gustavo re di Suezia*, puis il revint à Naples pour y composer son oratorio de *la passione di Giesu Christo*. Son dernier ouvrage fut la *Giovanna d'Arco*; il l'écrivit pour le grand théâtre de Venise. Quoique dans la fleur de l'âge, il cessa d'écrire pour le théâtre vers le même temps, et se voua à l'enseignement. Parmi ses élèves il comptait les princesses de la famille royale, et particulièrement celle qui, depuis lors, est devenue *duchesse de Berri*. En vieillissant, il cessa d'être recherché comme professeur; et il devint fort pauvre. L'espoir de trouver des secours dans la munificence de son ancienne pupille l'amena à Paris en 1825; il ne fut pas trompé dans son attente, mais il ne jouit pas long-temps des bienfaits de la princesse, car il mourut au mois de décembre 1826, au moment où il se préparait à retourner à Naples. Andreozzi était un musicien de peu de génie et de peu de science; mais, comme la plupart de ses compatriotes, il avait une certaine facilité et du naturel dans sa mélodie. Quelques-uns de ses airs ont été chantés avec succès dans leur nouveauté.

ANDREOZZI (ANNA), épouse du précédent, naquit à Florence en 1772 d'une famille distinguée, nommée *De' Santi*. En 1791, elle débuta comme *prima donna* au théâtre de *la Pergola*, dans sa ville natale, et successivement elle se fit entendre dans plusieurs grandes villes d'Italie. En 1801 elle fut engagée au théâtre de la cour à Dresde et y eut des succès. Mme Paer devait lui succéder; elle voulut aller l'entendre à Pillnitz, et elle partit en effet pour cette ville avec un amateur de Dresde le 2 juin 1802. Après l'opéra, les deux voyageurs voulurent retourner à Dresde, mais un des chevaux se cabra, versa la voiture, et le choc fut si violent que Mme Andreozzi resta sans vie sur la place ainsi que son compagnon de voyage.

ANDRIGHETTI (ANTOINE LOUIS). *V.* ALDRIGHETTI.

ANDROT (ALBERT-AUGUSTE), naquit à Paris en 1781. Admis en 1796 dans une classe de solfège du conservatoire de musique, il remporta en 1802, dans cette école, le prix de contrepoint et de fugue, et en 1803, le grand prix de composition; décerné par l'Institut. Arrivé à Rome, il se livra à l'étude avec ardeur, et Guglielmi, alors maître de chapelle du Vatican, charmé de son zèle, le prit en affection et lui donna des conseils. Androt composa un morceau de musique d'église, qui fut exécuté à Rome dans la semaine sainte de 1804. L'administration d'un des théâtres de cette ville lui demanda un opéra pour l'automne : il l'écrivit; mais un travail obstiné avait altéré sa santé, et il mourut au moment où il venait de terminer cet ouvrage, le 19 août 1804, avant d'avoir atteint sa vingt-troisième année. Peu de jours avant sa mort, il avait composé un *de Profundis*, qu'on a exécuté en son honneur à la cérémonie religieuse qui eut lieu au mois d'octobre 1804, dans l'église de saint Laurent *in Lucina*, à Rome. On a fait une grande réputation à Androt dans le conservatoire de musique de Paris; j'ai vu ses ouvrages et n'y ai rien trouvé qui justifiât cette réputation : son style est lourd, et il me paraît manquer absolument d'imagination.

ANEAU (BARTHELEMI), musicien qui vivait à Lyon vers le milieu du 16me siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Chant natal, contenant sept noels, un chant pastoral et un chant royal, avec un mystère de la nativité par personnages; composé en imitation verbale et musicale de diverses chansons, recueilli sur l'écriture sainte et d'icelle illustré*, Lyon, 1539, in-8°; 2° *Genethliac musical et historial de la conception et nativité de Jésus-Christ, par vers et chants divers, etc.*, Lyon, 1559, in-8°. Il se pourrait que cet ouvrage ne fût que la deuxième édition du premier.

ANERIO (FELICE), contrapuntiste de l'école romaine, naquit à Rome vers 1560. Après avoir fini ses études musicales sous la direction de Jean Marie Nanini, il devint maître de musique au collége anglais de Rome, puis il passa au service du cardinal Aldobrandini. A la mort de Palestrina, le pape Clément VIII le nomma compositeur de la chapelle pontificale : son installation eut lieu le 3 avril 1594, comme le prouve un passage inséré dans le journal de la chapelle, par le secrétaire Hippolyte Gambocci da Gubbio, rapporté par l'abbé Baini, dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (t. 1, p. 244). Les compositions de Felice Anerio sont : 1° Trois livres de madrigaux spirituels à cinq voix, Rome, Gardane, 1585; 2° Deux livres de concerts spirituels à quatre voix, Rome, Coattino, 1593; 3° Le premier livre d'hymnes, cantiques et motets à huit voix, Venise, Vincenti, 1596. Cette production est dédiée à Clément VIII. Anerio remercie le S. Père, dans son épître dédicatoire, de l'avoir nommé compositeur de la chapelle apostolique, et reconnaît devoir cette faveur à la protection du cardinal Aldobrandini; 4° Le second livre d'hymnes et de motets à cinq, six et huit voix, Rome, Zanetti, 1602; 5° Le premier livre de madrigaux à six voix, Venise, Amadino, 1590, et Anvers, 1599; 6° Le deuxième livre de madrigaux à six voix, Rome, Zanetti, 1602; 7° *Responsori per la settimana santa, a tre e quattro voci*, Rome, Zanetti, 1603; 8° *Canzonette a tre, quattro voci, Madrigali spirituali a tre, quattro voci*, lib. 4, Rome, Zanetti, 1603. On a aussi imprimé à Francfort-sur-le-Mein, en 1610, *Canzoni a quattro voci*. Quelques motets et psaumes à huit voix d'Anerio sont insérés dans les trois collections publiées par Fabio Costantini, à Naples, 1615, et à Rome, 1616 et 1617. On trouve aussi un sonnet à huit voix du même compositeur dans les *Sonnetti nuovi* de Fabio Petrozzi, Rome, 1609. Dans le même recueil sont deux sonnets en l'honneur d'Anerio : l'un, mis en musique par

Léonard Meldert, sur ces paroles : *Felice ora ch' Orfeo ti chiama;* l'autre, par Jean Covaccio, *Vivo Felice or tra quest'antri,* etc. Les compositions inédites de Felice Anerio se conservent dans les archives de Sainte Marie *in Vallicella*, à la basilique du Vatican, et à la chapelle pontificale.

ANERIO (JEAN-FRANÇOIS), frère puiné du précédent, né à Rome, vers 1567, fut d'abord maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne, puis de la cathédrale de Vérone. De là, il fut appelé à Rome pour y remplir la place de maître de musique du séminaire romain; il fut ensuite maître de chapelle de *la Madona de' Monti;* enfin, en 1600, il obtint le même emploi à Saint-Jean-de-Latran, où il resta jusqu'en 1603. On ignore l'époque de sa mort. Jean François Anerio est un des premiers compositeurs italiens qui aient fait usage de croches, de doubles et de triples croches, particulièrement dans sa *Selva Armonica.*

Les œuvres de ce compositeur sont : 1° *Il libro primo de' motetti a una, due e tre voci*, Rome, Robletti, 1609; 2° *Il libro secondo de' motetti, con le letanie e le quattro antifone maggiori dopo il vesperso, a sette e otto voci*, Rome, 1611; 3° *Il libro terzo, con le letanie a quattro voci*, Rome, 1613; 4° *Il libro quarto*, etc., 1617; 5° *Il libro quinto*, etc., 1618; 6° *Sacri concentus quatuor, quinque, sex vocibus una cum basso ad organum*, Rome, 1619; 8° *Ghirlanda di sacre rose, motetti a cinque voci*, Rome, Soldi, 1613; 7° *Selva armonica dove si contengon motetti, madrigali, canzonette, dialoghi; arie a una, doi* (sic), *tre et quattro voci con basso per organo*, Rome, 1617; 9° *Diporti musicali, madrigali ad una, due, tre, quattro voci*, Rome, 1617; 10° *Antifone e sacri concerti per una, due, tre voci*, Rome, Robletti, 1613; 11° *Libro de' responsori per il Natale, a tre, quattro, otto voci*, Rome, Robletti, 1619; 12° *Libro delle letanie*, Rome, Marsotti, 1626; 13° *Messa de' morti*, Rome, 1620; 14° *Libro de' salmi a tre, quattro voci*, Rome, Robletti, 1620; 15° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci*, Venise, Gardane, 1605; 16° *Il libro delle gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto*, Venise, Vincenti, 1607; 17° *Il libro secondo de' madrigali a cinque, sei voci, ad una e otto voci*, Venise, Vincenti, 1608; 18° *La recreazione armonica, madrigali a una, due voci*, Venise, Gardane, 1611; 19° *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette e otto voci, composti dal rev. D. Francesco Anerio romano, e fatti imprimere da Oraz. Griffi, cant. pont. in Roma, per Gio. Battista Robletti, in* 1619. On voit dans cet ouvrage un dialogue à six voix, intitulé *Il Figliuol prodigo*, et la conversion de saint Paul, à huit voix, où se trouve un combat pour les voix et les instrumens, digne d'être encore admiré après deux siècles, dit l'abbé Baini. 20° *Dialogo pastorale a tre voci con l'intavolatura di cembalo e del liuto in rame*, Rome, Verovio, 1600.

Quelques motets de Jean François Anerio ont été insérés dans trois collections publiées par Fabio Costantini sous les titres suivans : 1° *Salmi a otto di diversi eccellentissimi autori*, Naples, G. G. Carlino, 1615; 2° *Vari motetti a due, tre, quattro voci*, etc., Rome, Zanetti, 1616; 3° *Alcuni motetti a otto voci*, etc., Rome, 1617. La musique du sonnet : *Destati Apollo, il tuo splendor sia guida*, etc., qui se trouve dans la collection de Fabio Petrozzi : *Sonetti nuovi di Fabio Petrozzi Romano, sopra le ville di Frascati, e altri posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con uno a otto in fine*, Rome, Robletti, 1609, est aussi d'Anerio. Enfin, on peut citer encore : *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, etc., posti in musica dal sig. Giov. Domenico Puliaschi, etc.; con alcuni motetti a una voce di Giov. Francesco Anerio*, Rome, 1618.

La vogue extraordinaire qu'obtint la messe du pape Marcel, composée par Palestrina, et la difficulté de l'exécuter en quelques endroits à six voix, telle qu'elle était écrite, détermina J. F. Anerio à les réduire à quatre voix pour en faciliter l'exécution : elle fut imprimée dans cet état, pour la première fois en 1600, à Rome. En 1626, il en parut une autre édition avec deux autres messes de Palestrina et une d'Anerio, sous ce titre : *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioè : Iste confessor, sine nomine, e di papa Marcello ridotta a quattro da Giov. Francesco Anerio : e la quarta della battaglia dell' istesso Giov. Fran. Anerio. Con il basso continuo per sonare. In Roma per Paolo Masotti*, 1626, *ad istenza di Luca Antonio Soldi.* Il y a des éditions de ce recueil datées de Rome, 1639, 1689, et d'autres encore.

ANFOSSI (PASCAL), né vers l'an 1736 dans le royaume de Naples, entra fort jeune comme élève au conservatoire de *la Pietà*. Il y étudia d'abord le violon; mais son goût pour la composition lui fit abandonner son instrument : il se mit sous la direction de Piccinni, alors un des maîtres les plus renommés de l'Italie. Le professeur prit son élève en affection, et lui procura un engagement, en 1771, pour le théâtre *delle Damme*, à Rome. Déjà il avait donné à Venise, en 1769, l'opéra sérieux de *Cajo Mario*, qui n'avait pas réussi; il ne fut pas plus heureux à son début à Rome, car son opéra, dont le titre était *I Visionari*, tomba à plat à la première représentation. Néanmoins il obtint un autre engagement l'année suivante, et quoiqu'il ne réussît pas mieux, un troisième essai lui fut accordé pour 1773 : cette fois, son triomphe fut complet, et depuis *la bonne fille* de Piccinni, jouée treize ans auparavant, jamais opéra n'avait excité un enthousiasme semblable à celui que fit naître *l'Incognita perseguitata*. Plusieurs causes contribuèrent à procurer à cet ouvrage la brillante réputation qu'il eut alors; outre son mérite, qui était réel et qu'on ne pouvait nier, il eut l'avantage d'être représenté dans un temps où les ennemis de Piccinni cherchaient partout un rival digne de lui être opposé et qui pût contrebalancer la faveur, sans exemple, dont ce maître jouissait. Ils exagérèrent les qualités du talent d'Anfossi afin de diminuer celui de Piccinni. Non satisfaits du succès qu'ils avaient procuré à l'auteur de *l'Incognita*, ils firent aller aux nues, l'année suivante, son opéra bouffe de la *la finta Giardiniera*, ouvrage médiocre, tandis que celui de Piccinni, composé dans le même temps, fut outrageusement sifflé.

Il est pénible d'avouer qu'Anfossi se prêta à toutes ces manœuvres, et qu'il paya de la plus noire ingratitude celui qui lui avait facilité l'entrée de la carrière qu'il parcourait. Lui-même ne tarda point à apprendre à ses dépens qu'il faut se méfier de l'humeur capricieuse des Romains, car après les applaudissemens qui furent encore prodigués à son *Geloso in Cimento*, en 1775, il vit tomber son *Olimpiade* l'année suivante. Les désagrémens qu'il éprouva dans cette circonstance le décidèrent à quitter Rome, et c'est de ce moment qu'il écrivit pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1780, il vint en France : l'administration de l'Opéra saisit l'occasion de son séjour à Paris pour faire jouer son *Inconnue persécutée*, qui avait été parodiée par Rochefort sous le titre de : *l'Infante de Zamora*, et qui fut représentée en 1781. La musique légère de cet opéra ne résista point à l'exécution lourde et monotone des chanteurs français de cette époque. On avait donné précédemment au même théâtre des traductions de plusieurs autres opéras composés par lui, savoir : *le Curieux indiscret* (août 1778), *la Jardinière supposée* (novembre 1778), *le Jaloux à l'épreuve* (1779), et *le Mariage par supercherie* (septembre 1779). Dégoûté d'une méthode de chant qui n'était composée que d'éclats de voix et de cris, Anfossi quitta Paris et se rendit à

Londres, où il était appelé comme directeur de la musique du théâtre italien. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1783. L'Allemagne réclamait sa présence : il s'y rendit et écrivit pour les théâtres de Prague et de Berlin *Il Trionfo d'Arianna* et *Il Cavaliere per Amore*.

Son retour dans sa patrie fut marqué par un opéra bouffe intitulé : *Chi cerca trova*, qui fut représenté à Florence en 1784. Après avoir écrit dans plusieurs autres villes de l'Italie, il retourna à Rome en 1787 ; là il donna quelques ouvrages dont le succès lui fit oublier ses anciennes disgraces. Enfin, fatigué du théâtre, il désira pour sa retraite une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, et il obtint la survivance de Casali à Saint-Jean de Latran, au mois d'août 1791. Au mois de juillet de l'année suivante, il entra en possession de sa place; mais il ne la conserva qu'un petit nombre d'années, car il mourut à la fin de février 1797.

La réputation d'Anfossi a égalé celle des plus grands maîtres de son temps; cependant on ne peut nier qu'il ne soit inférieur à Galuppi, à Piccinni, à Paisiello pour l'invention, et l'on ne peut expliquer l'éclat de ses succès que par l'air naturel et facile qui régnait dans ses mélodies, et surtout par cette magie de la coupe italienne qui consiste dans un heureux retour des idées principales. Mais les produits d'un art ne vivent pas long-temps s'il ne s'y trouve de la création ; de là vient que la musique d'Anfossi a vieilli plus vite que celle de ses émules. Grand nombre de morceaux de Buranello, de Piccinni, de Sacchini et de Paisiello seraient encore entendus avec plaisir, il en est peu d'Anfossi qui ne fissent naître l'ennui ; en un mot, cette musique n'a eu pour elle que la mode : son temps est passé pour ne plus revenir.

Les opéras d'Anfossi les plus connus sont : 1° *Cajo Mario*, 1769, à Venise; 2° *La Clemenza di Tito*, Rome, 1769; 3° *I. Visionari*, Rome, 1771; 4° *Il Barone di Rocca*, 1772, à Rome et à Dresde; 5° *l'Incognita perseguitata*, Rome, 1773; 6° *Antigono*, Venise, 1773; 7° *Demofoonte*, Rome, 1773; 8° *Lucio Silla*, Venise, 1774; 9° *La finta Giardiniera*, Rome, 1774 ; 10° *Il Geloso in Cimento*, Rome, 1775; 11° *La Contadina in Corte*, 1775; 12° *L'Avaro*, 1775; 13° *Isabella e Rodrigo o la Costanza in Amore*, 1776; 14° *La Pescatrice fedele*, 1776; 15° *L'Olimpiada*, Rome, 1776; 16° *Il Curioso indiscreto*, 1778; 17° *Lo Sposo disperato*, 1778; 18° *Cleopatra*, Milan, 1778; 19° *Il Matrimonio per inganno*, Paris 1779; 20° *La Forza delle donne*, Milan, 1780 ; 21° *I Vecchi Burlati*, Londres, 1781 ; 22° *I Viaggiatori felici*, Londres, 1782 ; 23° *Armida*, 1782; 24° *Gli Amanti canuti*, Dresde, 1784; 25° *Il Trionfo d'Ariana*, Prague, 1784; 26° *Il cavaliere per Amore*, Berlin, 1784; 27° *Chi cerca trova*, Florence, 1784; 28° *La Vedova scaltra*, Castel-Nuovo, 1785; 29° *La Fiera dell' Ascensione*, 1786; 20° *L'Imbroglio delle tre spose*, Padoue, 1786; 31° *La Pazzia de' Gelosi*, Fabriano et Rome, 1787; 32° *Creso*, Rome, 1787; 33° *La Villanella di Spirito*, Rome, 1787; 34° *Didone abbandonata*, Naples, 1785; 35° *Artaserse*, Rome, 1788, 36° *L'Orfanella americana*, Venise, 1788; 37° *La maga Circe*, Rome, 1788; 38° *Le Gelosie fortunate*, Bellune, 1788; 39° *La Gazetta ossia il Baggiano deluso*, 1789, à Rome; 4° *Zenobia in Palmira*, Florence, 1790; 41° *Issifile*, 1791; 42° *Il Zottico incivilito*, Dresde, 1792; 43° *L'Americana in Olanda* : 44° *La Matilda ritrovata*, 44° *Gli Artigiani*; 46° *Il Figliuol prodigo*, cantate.

Anfossi a écrit pour l'église des messes, des motets, des antiennes, etc. On cite particulièrement parmi ces ouvrages un *Laudate pueri* et un *Laudate Jerusalem*, à grand orchestre, qui sont d'un bel effet.

ANGEBER (WILHELM), maître de chapelle à Kempten, s'est fait connaître par les productions dont voici les titres : 1° *Andante avec six variations pour le piano*, œuvre 1er, Augsbourg, Gombart. 2° *Vesperæ solemnes pro choristam civilibus quam ruralibus ab organo, canto, alto, tenore, basso et orchestra*. Op. 2. Kempten, Danheimer. 3° *Veni creator, quatuor voc. et orchestra*. Op. 3. *ibid.*

ANGECOURT (PERRIN D') poète et musicien français du treizième siècle, fut attaché au service de Charles d'Anjou, frère de saint Louis. Il accompagna ce prince en Provence quand il alla épouser la fille de Bérenger. Il se félicite, dans une de ses chansons, d'avoir quitté ce pays, qu'il n'aimait pas, pour revenir à Paris, où demeurait sa dame. On trouve onze chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque du Roi (n° 66, fonds de Cangé), et sept dans un autre (65, même fonds). Un manuscrit, qui a appartenu au marquis de Paulmy, en contenait vingt-cinq.

ANGELET (CHARLES-FRANÇOIS), né à Gand le 18 novembre 1797, eut pour premier maître de musique son père, professeur en cette ville. A l'âge de 7 ans, il se fit entendre sur le piano dans un grand concert. En 1814, il se présenta à Wetteren à un concours ouvert pour la place d'organiste : il obtint cette place, et une médaille lui fut décernée. Ensuite il se rendit à Paris, où il entra comme élève au conservatoire. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès comme pianiste, sous la direction de M. Zimmerman, et le 14 décembre 1822 il obtint au concours le premier prix de piano. Ce fut à la suite de ce concours qu'il fut nommé répétiteur pour son instrument dans la même école. M. Dourlen lui enseigna ensuite l'harmonie et l'accompagnement, et ses études musicales se terminèrent par un cours de composition où il fut dirigé par l'auteur de ce Dictionnaire biographique.

Angelet avait de l'originalité dans les idées, écrivait avec élégance et pureté, et tout semblait lui présager une brillante carrière comme compositeur, lorsqu'il quitta Paris pour se fixer à Bruxelles, où il se livra à l'enseignement du piano. Une santé chancelante et les fatigues du professorat ralentirent alors l'exercice de son talent de compositeur, et ses productions devinrent plus rares. Le 21 juin 1829, Angelet fut nommé pianiste de la cour par le roi Guillaume. Une maladie de poitrine, dont il avait les symptômes depuis long-temps, finit par le faire descendre au tombeau : il expira à Gand, le 20 décembre 1832, à l'âge de 35 ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Marche variée pour piano seul, op. 1er, Paris ; 2° Huit variations et polonaise sur l'air *Fillettes, méfiez-vous*, op. 2e, *ibid.*; 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre 3e, Paris, Leduc ; 4° Air portugais varié pour piano seul, op. 4e, Paris, Pacini ; 5° Symphonie à grand orchestre (couronnée à un concours ouvert à Gand), op. 5e, *ibid.*; 6° Fantaisie sur l'air *Des Cuisinières* (*Guernadier*), pour piano seul, op. 6e, *ibid.*; 7° Fantaisie et variations sur l'air *Depuis long-temps j'aimais Adèle*, pour piano et violon, op. 7e, Paris, Leduc ; 8° Divertissement pastoral pour le piano à quatre mains, op. 8e, *ibid.*; 9° Caprice sur les plus jolis motifs de l'opéra *Robin des Bois*, de Weber, pour piano seul, op. 9e, Paris ; 10° Fantaisie sur les chœurs et la valse de *Robin des Bois*, op. 10e, *ibid.*; 11° *L'Angelus*, de Romagnesi, divertissement villageois, orage et variations pour piano et violon, op. 11e, *ibid.*; 12° Mélange sur des motifs favoris de l'opéra de Spohr *Zémire et Azor*, pour piano seul, op. 12e, *ibid.*; 13° *Les Favorites*, deux valses pour le piano, *ibid.*; 14° Fantaisie et variations brillantes pour le piano sur un air militaire, op. 14e, Bruxelles ; 15° Mélange sur des motifs favoris de *Guillaume Tell*, de Rossini, op. 15e, *ibid.*; 16° Grande fantaisie et variations brillantes sur la

tyrolienne favorite *Bonheur de se revoir*, op. 16e, *ibid.*; 17e Rondeau brillant sur la barcarole de *Fra Diavolo* pour le piano, op. 17e, *ibid.*; 18o *La Léopoldine*, hommage à Sa Majesté le roi des Belges; 19e Aux braves morts pour la patrie, chant guerrier; 20e *Bonheur d'aimer*, romance; 21o *Rêves d'amour*, *idem*.

ANGELI (LE P. FRANÇOIS-MARIE), cordelier du couvent de Rivotorto, né à Assise, fut régent à Pérouse et à Assise, provincial de sa province, et supérieur de son ordre au couvent d'Assise pendant quatre ans. Il vivait encore en 1693. On a de lui : *Sommario del contrapunto*, 1691. Tevo, qui cite cet ouvrage (*Musico Testore*, p. 230), n'indique point le lieu de l'impression.

ANGELI (GIOVANNI) dit *Lesbina*, célèbre chanteur, naquit à Sienne en 1713. Dès sa jeunesse, il fut au service de la cour de Portugal, où il obtint de grands succès. Après quelques aventures périlleuses, il revint dans sa patrie, où il prit les ordres mineurs pour se retirer du théâtre. Sa voix était pure, pénétrante et d'une grande étendue; le caractère principal de son talent était l'expression. Il mourut le 10 février 1778.

ANGELO (LE P.), abbé du monastère de Sainte-Marie *de Rivaldis*, vers la fin du 14me siècle, fut le premier, ou du moins l'un des premiers maîtres de la chapelle du pape, sous le pontificat de Boniface IX : cela est démontré par un passage du testament du cardinal Philippe d'Alençon, daté du 11 août 1397, dont voici la teneur : *Præsentibus ibidem venerabili patre domino Angelo Abbate monasterii S. Mariæ de Rivaldis magistro cappellæ D. N. Papæ prædicti* (Boniface).

ANGELO DA PICITONE, franciscain, né dans la petite ville de Piccighittone, près de Crémone, d'où lui est venu son nom, fut nommé procureur général de son ordre en 1541. On ignore l'époque de sa mort. Il est compté parmi les organistes célèbres. On connaît de lui : *Fior angelico di musica, nuovamente dal R. P. frate Angelo da Picitone, conventuale dell' ordine minore, organista præclarissimo, composto*, Venezia, 1547, in-4o.

ANGELO (MICHEL), sopraniste, né à Bologne, vers le milieu du 18me siècle, était en 1786 au service de l'électeur de Bavière, comme chanteur de sa chapelle. Il jouait les rôles de *primo musico* au grand théâtre de Munich.

ANGELONI (LOUIS), littérateur, né vers 1770 à Frusinone, dans l'état romain, vint à Paris en 1806, et après plusieurs années de séjour employées en recherches dans les bibliothèques, publia un volume in-8o, sous ce titre : *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell' arte musica*, Paris, 1811, in-8o de 222 pages. Bien que rempli de divagations, et écrit d'un style pédantesque, cet ouvrage se recommande par un travail consciencieux et par la bonne foi de l'auteur. Il est divisé en quatre chapitres. Le premier a pour objet d'éclaircir toutes les questions relatives à la personne de Gui d'Arezzo; c'est le meilleur. L'auteur de ce dictionnaire avait fait en 1809 et 1810 des travaux assez étendus sur le même sujet : M. Fayolle, qui préparait alors le Dictionnaire historique des musiciens qu'il a publié avec M. Choron, lui fit de vives instances pour qu'il lui cédât tous ces matériaux, dont il ne fit pourtant aucun usage après qu'ils furent passés en sa possession. Depuis lors, ils se sont égarés; peut-être est-il permis de croire qu'ils sont tombés entre les mains d'Angeloni et qu'ils ne lui ont pas été inutiles.

Le second chapitre contient l'analyse des ouvrages de Gui et l'examen de quelques-uns des manuscrits qui nous en restent; le troisième, la discussion des opinions diverses sur l'utilité de la réforme opérée par ce moine, et sur les inventions qui lui appartiennent; le quatrième traite de son savoir. Angeloni n'avait pas une connaissance suffisante de la musique pour traiter des questions si délicates,

écueil de la plupart des écrivains qui s'en sont occupés. Pour être en état de comprendre bien les ouvrages de Gui d'Arezzo, il faut posséder à fond la connaissance de la musique, de son histoire, et avoir lu tout ce qu'on a écrit avant et après lui. Angeloni est saisi d'une admiration sans bornes pour l'homme dont il écrit la vie, et sur la foi de traditions mensongères il lui accorde une multitude d'inventions auxquelles Gui n'a jamais songé. Le livre est terminé par deux lettres de Gui, déjà publiées par Baronius, par Mabillon, par l'abbé Gerbert et autres, mais avec quelques corrections du texte d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi.

Angeloni a fait aussi paraître à Paris plusieurs autres ouvrages qui n'ont point de rapport avec la musique, et qui eurent peu de succès. Il n'était point heureux; sa position précaire l'obligea à passer en Angleterre vers 1820; on ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque.

ANGELUCCI (ANGELO), fabricant de cordes de boyaux, naquit à Naples au commencement du 18me siècle, et mourut dans cette ville en 1765. Il contribua beaucoup à perfectionner les produits de ce genre d'industrie, dans lequel les Napolitains ont conservé une supériorité incontestable, particulièrement pour les chanterelles. Ce fut Angelucci qui découvrit que les moutons de sept ou huit mois, élevés et nourris sur les montagnes, fournissent des boyaux d'une qualité fort supérieure à ceux des mêmes animaux plus jeunes ou plus vieux et nourris dans les plaines. Il employait constamment plusieurs personnes pour chercher des intestins choisis, et avait plus de cent ouvriers sous ses ordres pour la fabrication des cordes. Les meilleurs ouvriers étaient tirés par lui d'une petite ville de l'Abruzze, nommée *Salé*. Angelucci avait formé une société pour l'augmentation de sa fabrique; mais elle fut de courte durée parce qu'il s'éleva un procès entre les co-associés, lequel donna lieu à plusieurs écrits assez curieux sur la fabrication des cordes de boyaux. On trouve des détails intéressans sur ce procès dans les *Nouvelles d'Italie*, de Volkmann, tome 8, page 208, et dans la *Gazette musicale de Spire*, année 1789.

ANGERMEYER (JEAN-IGNACE), né à Bildin dans la Bohême, vers la fin du 17me siècle, était un des plus habiles violinistes de la chapelle impériale dans les années 1723 à 1727. On a de lui plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit, et qui portent pour souscription : *Authore Johanne Ignato Angermeyer, Bohemo Bilinensi*. Il y a lieu de croire qu'Angermeyer était frère ou du moins parent de Jean Adolbert Angermeyer, peintre célèbre, né comme lui à Bildin. Il fut un des violinistes de l'orchestre qui, en 1723, exécuta à Prague, l'Opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, au couronnement de l'empereur Charles VI.

ANGERSTEIN (JEAN-CHARLES), prédicateur à Bretkow, près de Stendal, vers 1788, fut auparavant organiste à Stendal. Il a écrit plusieurs compositions pour le clavecin, qui sont restées en manuscrit. Comme écrivain didactique, il est connu par un ouvrage intitulé : *Theoretisch praktische Anweisung, Choral-gesænge nicht nur richtig, sondern auch schœn spielen zu lernen* (Instruction théorico-pratique pour le chant simple, etc.) Stendal 1800, in-8°. C'est un fort bon ouvrage, utile à tous les organistes des églises protestantes.

ANGIOLINI (JEAN-FRÉDÉRIC), compositeur de musique instrumentale, né à Sienne, a passé quelque temps à Berlin, vers 1787, et y a publié quelques-uns de ses ouvrages. De là il s'est rendu à Pétersbourg, en 1791. En 1797 il est revenu en Allemagne, où il s'est fixé. Il vivait encore en 1812. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Sonata per cembalo con flauto;* 2° *Variazioni sopra il duetto : Pace caro mio sposo, nell' op. Cosa rara, per cembalo;* 3° *Trois sonates faciles pour la harpe, avec flûte ad lib.*, Berlin, 1792; 4° *Sonata seconda per cembalo, con flauto*, Berlin, 1794; 5° *Six variations*

faciles pour la harpe ou piano-forte, Brunswick, 1797; 6° *Arie aus dem Sonntagskinde : ich sage es doch immer, mit Veränderungen für die Harfe oder das Forte-piano*, etc., Brunswick, 1797. On a imprimé à Londres, en 1788, *six duos pour deux flûtes ou violons*, sous le nom d'Angiolini.

ANGLEBERME (JEAN-PIERRE D'), lecteur et professeur de droit à l'université d'Orléans, et ensuite conseiller au sénat de Milan, est mort dans cette ville, en 1521, par suite de l'explosion d'un magasin à poudre. On a de lui : *Homo, seu philosophus, qui de divinâ humanâque justitiâ disserit et de ipsâ quoque juris civilis scientiâ. Sermo de fortunâ in Plutarchum ubi de fortunâ Gallorum, sermo de pace, sermo de musicâ et saltatione ex Luciano*, etc., Paris, 1518, in-4°.

ANGLEBERT (JEAN HENRY D'), claveciniste de la chambre de Louis XIV, a publié à Paris, en 1689, un ouvrage intitulé : *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chacones, ouvertures, et autres airs de monsieur de Lully mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier.* Dans la préface, il annonçait un second livre de ces pièces ; je ne crois pas qu'il ait paru. Le style de d'Anglebert a moins de grace que celui de Chambonnières (*V.* ce nom), mais sa musique est écrite avec beaucoup de pureté et de savoir. Ces qualités se font remarquer surtout dans les fugues et dans un contrepoint à quatre parties pour l'orgue, qui suivent les pièces de clavecin ; les meilleurs organistes allemands et italiens, contemporains de d'Anglebert, auraient pu se faire honneur de ces morceaux. Long-temps on a cru que Corelli avait été le premier compositeur qui eût varié *Les folies d'Espagne*, et même quelques personnes ont dit qu'il était l'auteur de cet air ; mais le recueil des pièces de d'Anglebert contient vingt-deux variations sur le même thême, et la *Folia* de Corelli n'a été publiée que dans l'œuvre 5ᵉ dont la première édition parut en 1700. Un beau portrait de d'Anglebert, peint par Mignard et gravé par Vermeulen, est en tête du livre de ce musicien.

ANGLEDI (....). La Bibliothèque du Roi à Paris, possède en manuscrit des *Toccates* pour l'orgue, de la composition de cet auteur, sur lequel on n'a d'ailleurs aucuns renseignemens.

ANGLERIA (CAMILLE), moine franciscain, né à Crémone. Il fut élève de Claude Merulo, et mourut en 1630. Il a publié : *Regole del contrappunto, et della musicale composizione*, Milan, 1622, in-4°. C'est un ouvrage médiocre dont la rareté fait tout le mérite.

ANGLESI (DOMINIQUE), musicien au service du cardinal Jean-Charles de Toscane, a composé la musique d'un opéra intitulé *La serva nobile*, qui fut représenté à Florence, en 1729. C'est tout ce qu'on connaît de lui.

ANGRISANI (CHARLES), chanteur italien, né à Reggio, vers 1760, se fit entendre sur plusieurs théâtres d'Italie, et se rendit ensuite à Vienne, où il a publié 1° *sei notturni a tre voci, soprano, tenore e basso, coll' accompagnamento di cembalo*, Vienne, 1798; 2° *sei notturni*, etc., op. 2ᵉ, Vienne, 1799.

ANGSTENBERGER (MICHEL), né à Reichstadt en Bohême, le 2 janvier 1717, fut dans son enfance un très bon contraltiste du chœur de l'église des chevaliers de la croix (Krenzhermkirche), à Prague. Il avait beaucoup d'aptitude pour les sciences, particulièrement pour la musique, et il se serait distingué dans celle-ci s'il ne l'eût négligée pour remplir les devoirs de son état. En 1738, il était entré dans l'ordre des chevaliers de la croix, et il prononça ses vœux le 1ᵉʳ janvier 1743. Ensuite il fut pendant treize années chapelain à Carlsbad, puis doyen de la même ville, pendant onze autres années. En 1768 il passa à l'église de Saint-Charles, à Vienne, en qualité de *Commandeur*, et remplit les

fonctions de cette place jusqu'en 1789, époque de sa mort. Angstenberger écrivit dans sa jeunesse beaucoup de musique d'église, dans le style de Lotti; elle est restée en manuscrit.

ANIMUCCIA (JEAN), né à Florence au commencement du 16me siècle, ou à la fin du 15me, fut un des plus anciens maîtres de l'école italienne dont les compositions se firent remarquer par une harmonie plus nourrie, un dessin de voix plus élégant et un caractère mélodique mieux adapté aux paroles que les productions des maîtres flamands. Dans sa jeunesse, il se lia d'amitié avec saint Philippe de Neri, qui fonda la congrégation de l'oratoire en 1540, à Rome, et à qui l'on attribue communément l'invention du drame sacré auquel on donne le nom d'oratorio. Animuccia était devenu le pénitent de Philippe : il composa ses *Laudi* ou hymnes à plusieurs parties, qu'il allait chanter chaque jour avec ses amis à l'oratoire, après le sermon, et ces *Laudi* devinrent l'origine de l'oratorio proprement dit. Au mois de janvier 1555, il fut nommé maître de la chapelle du Vatican : il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1571, époque où il cessa de vivre. Poccianti (*Catal. Script. Florent.*, p. 101), a placé l'époque de sa mort en 1569; mais c'est une erreur : car Pierre Louis de Palestrina succéda immédiatement à Animuccia dans la place de maître de la chapelle du Vatican, au mois d'avril 1571, comme on le voit par les archives de cette chapelle, et par la notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs de musique par Joseph Octave Pitoni.

On a publié de ses compositions : 1° *Il primo libro di madrigali a tre voci, con alcuni motetti, e madrigali spirituali*, Rome, per il Dorico, 1565; 2° *Il primo libro di messe a quattro, cinque e sei voci*, Rome, *per gli eredi de' Dorici*, 1567; 3° *Il primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci*, Venise, Gardane, 1567; 4° *Libro delli magnificat a quattro voci*, Rome, *per gli eredi dei Dorici*, 1568; 5° *Il secondo libro delle laudi ove si contengono motetti, salmi, ed altri volgari e latini fatti per l'oratorio di S. Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo, e l'Animuccia era il maestro di cappella*, Roma, per gli eredi del Blado, 1570. On voit par ce titre qu'Animuccia avait été maître de chapelle de l'oratoire avant de passer au Vatican, c'est-à-dire antérieurement à 1555. Le P. Martini a inséré dans son essai fondamental de contrepoint fugué (P. I, p. 129) un *Agnus Dei*, à six voix, de la messe *Gaudea in Cœlis*, et un autre *Agnus* (p. 181) de la messe *ad Cœnam agni providi*, tous deux extraits du recueil de messes d'Animuccia, cité ci-dessus. Le maître de chapelle Reichardt possédait deux messes manuscrites de ce compositeur : l'une pour deux soprani, alto, tenore et basse; l'autre pour deux soprani, alto et baryton : elles étaient vraisemblablement tirées du même recueil. Il paraît qu'Animuccia a composé des messes, des hymnes et des motets postérieurement aux publications qui viennent d'être citées, et que ces ouvrages sont restés en manuscrit dans la chapelle du Vatican; car on lit dans un *Censuale*, manuscrit de la même chapelle, l'ordre suivant, signé par le chanoine Cenci, et daté du 23 décembre 1568 (*V.* Baini, *Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. 2, p. 104, n° 532) : *R. Mo. Vincenzo Rago pagherete a Mo. Giovanni Animuccia, maestro dei cantori della cappella, scudi venticinque di moneta, quali sono per la fatica e spesa, che egli ha fatto in comporre, e scrivere, e fare scrivere a sue spese l'infrascritti inni, motetti, e messe, che di nuovo per nostra commissione* EGLI HA COMPOSTO NEL PRESENTE ANNO, *le quali erano necessarie in cappella, e che sono secondo la forma del concilio di Trento, e dell' offizio novo, che io ve li farò boni alli conti vostri.* Nota delle composizioni.

L'inno Anres ad nostros, *per la quadragesima, l'inno della Transfigurazione, cinque inni delle Ferie, l'inno* Exultet cœlum *in tono natalis, l'inno* Deus tuorum militum *in tono ut supra, l'inno* Salvete flores martyrum *in tono ut supra. Un motetto a quattro voci, per la vigilia di Natale quando passa il Papa. Un motetto a cinque* Puer natus est nobis *per il giorno del capo d'anno. Un motetto a sei per la mattina d'ogni santi per quando passa il Papa. Un motetto a quattro* Xtus in altum *per quando passa il Papa. Un inno* Exultet cœlum laudibus *in tono ordinario, un inno* iste Confessor *in tono ut supra, l'inno* Jesu corona virginum *in tono ut supra, l'inno* Ave maris stella. *Una messa a cinque della madonna. Due messe a quattro della madonna. Di casa li 23 di decembre* 1568. *Gaspar Cincius cantus et magister cappellæ.* La rapidité prodigieuse qu'Animuccia avait mise à composer tous les ouvrages énumérés dans cette note a de quoi frapper d'étonnement; car tout cela a dû être fait en cinq mois, puisque ce laps de temps s'était seulement écoulé depuis la bulle donnée par le pape Pie V pour la reforme du bréviaire et de l'office, en exécution du décret du concile de Trente, jusqu'à la date de la note qu'on vient de lire. La fécondité a toujours été une qualité distinctive des compositeurs italiens.

ANIMUCCIA (PAUL), frère du précédent, fut un des plus habiles contrapuntistes du seizième siècle. Pittoni affirme, dans sa notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs, que ce musicien fut maître de chapelle de Saint Jean de Latran depuis 1550 jusqu'en 1555, et qu'il succéda à Rubino. Il y a erreur dans cette assertion, car le maître de cette chapelle, en 1552, était Bernard Luppachini, qui eut pour successeur, en 1555, Pierre Louis de Palestrina. Animuccia ne fut maître à Saint Jean de Latran que depuis le mois de janvier 1550 jusqu'en 1552. Le même auteur met en doute que Paul Animuccia ait été frère de Jean; mais Poccianti, qui était contemporain de ces deux musiciens, dit positivement dans son catalogue des écrivains florentins, qu'ils étaient frères: *Paulus Animuccia laudatissimi Joannis frater, musicus venutissimus, madrigales et motettos mira suavitate refertos posteris transmisit.* (Catal. script. Florent. p. 143.) Le même auteur dit que Paul Animuccia mourut en 1563. On trouve dans le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV, roi de Portugal, l'indication d'un recueil de madrigaux de ce musicien sous ce titre: *Il desiderio, madrigali a cinque, lib.* 2. Un de ses madrigaux a été inséré parmi ceux de Roland de Lassus, publiés à Venise par Gardane, en 1559; un autre madrigal de sa composition a été placé par le même Gardane dans son recueil de 1559. Dans la collection de motets imprimée à Venise, en 1568, on en trouve un d'Animuccia; enfin Antoine Barré a publié à Milan, en 1588, un recueil de motets, qui contient quelques pièces du même maître; ce recueil a pour titre: *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.*

ANJOS (DIONISIO DOS), compositeur, harpiste et virtuose sur la viola da Gamba, naquit à Lisbonne et entra en 1656 dans l'ordre des Hiéronimites, au monastère de Belem. Il y mourut le 19 janvier 1709. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivans de sa composition: 1° *Responsorios para todas as festas da primeira classe;* 2° *Psalmos de vesperas, e Magnificat; Diversas Missas, Vilhancicos et Motettes.* Machado (*Biblioth. Lusit. t.* 1, *p.* 704) dit que ces compositions existent dans le convent de Belem.

ANKERTS (GHISLIN D'), *V.* DANKERTS.

ANMER (. . . .), musicien anglais et compositeur, éprouva pendant la durée du protectorat les effets de la persécution dont les arts avaient été l'objet, et vécut dans la retraite; mais à la restauration, il

revint à la cour, et fut du nombre des musiciens qui composèrent la chapelle de Charles II avec Tucker, Henri Lawes, Henri Purcell, Humphrey, Blew et Wise. Les compositions d'Anmer sont restées en manuscrit.

ANNE-AMALIE, princesse de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit le 9 novembre 1723. Élève de Kirnberger, directeur de sa musique, elle acquit assez d'habileté pour composer sur la cantate de Ramler, *la mort de Jésus*, une musique qui, dit-on, disputa le prix à celle de Graun. Kirnberger en a inséré un chœur dans son art de la composition pure (*Kunst des reinen-satzes*). Ce morceau est écrit d'un style mâle et nerveux, et l'on y trouve plus de connaissance des divers artifices du contrepoint qu'il n'est donné ordinairement à une femme d'en posséder. Un trio pour le violon, placé dans le même ouvrage, prouve son talent dans la composition instrumentale. A ces connaissances, elle joignait, surtout dans sa jeunesse, une habileté rare sur le clavecin. Cette princesse est morte à Berlin, le 30 mars 1787. Elle avait rassemblé une bibliothèque de musique qui contenait les ouvrages manuscrits et imprimés les plus rares, tant dans la théorie et l'histoire que dans la pratique. On y remarquait surtout la collection complète des œuvres de *J. S. Bach*, de *Hændel*, des anciens maîtres de l'école allemande tels que *L. Hasler*, *J. Kuhnau*, *D. Vetter*, *Homilius*, *Agricola*, etc., et les œuvres des grands organistes *D. Buxtehude*, *N. Bruns* et *J. C. F. Fischer*. Cette précieuse collection, estimée 40,000 écus de Prusse (160,000 francs), a été léguée par le testament de cette princesse au Gymnase de Joachimsthal à Berlin, avec les portraits de J. S. Bach et de Kirnberger, peints par Lisiewsky.

ANNE-AMALIE, duchesse de Saxe-Weimar, fille du duc Charles de Brunswick, naquit à Brunswick le 24 octobre 1739. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle se livra avec ardeur à l'étude de cet art, d'abord sous la direction de Fleischer, et ensuite sous celle de Wolff, maître de chapelle à Weimar, qui lui enseigna la composition. Son travail assidu la mit bientôt en état d'écrire un oratorio qui fut exécuté par la chapelle du duc de Weimar, en 1758, et d'un petit opéra intitulé *Erwin und Elmire*, représenté en 1776, et dont Lenz a fait l'éloge dans le Mercure allemand (mai 1776, p. 197). C'est au goût éclairé de cette princesse que le théâtre de Weimar est redevable de la splendeur où il parvint vers 1770, et de l'exécution parfaite qu'on y remarquait. Elle est morte à Weimar le 12 avril 1807.

ANNE-DEN-TEX (CORNEILLE). *Voyez* TEX.

ANNIBALE, surnommé *Patavinus* ou *Padovano*, parce qu'il était né à Padoue, fut un des plus grands organistes du 16me siècle, et en même temps le plus habile joueur de luth et de clavecin de son temps. Vincent Galilée en fait un pompeux éloge dans son dialogue sur la musique et dans son *Fronimo*. Il n'était âgé que de 25 ans lorsqu'on lui accorda la place d'organiste de l'église St.-Marc de Venise. Il en remplit les fonctions pendant plus de 30 ans, et vivait encore en 1560. On a de lui : 1° *Liber primus motettorum quinque et sex vocum*, Venise 1576. 2° *Cantiones quatuor vocum*, Venise, 1592. 3° *Madrigali a cinque voci*, ibid. 1583. Il est vraisemblable que ce sont des réimpressions d'éditions plus anciennes.

ANNUNCIACAM (FRANÇOIS-GABRIEL D'), cordelier du grand couvent de Lisbonne, né en 1679, a publié un traité de plain-chant sous ce titre : *Arte de Canto-chao, resumida para o uso dos religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal*. Lisbonne, 1735, in-4°.

ANORA (JOSEPH), de Venise, a composé la musique d'un opéra, intitulé *Don Saverio*, qui fut représenté dans sa patrie, en 1744. Les particularités de la vie de ce musicien sont inconnues.

ANSALDI (CASTO-INNOCENTE), demi-

nicain, né à Plaisance le 7 mai 1710, fit ses études chez les jésuites et devint un helléniste habile. En 1750 il fut nommé professeur à l'université de Ferrare.

Dans son enfance, il courut un très grand danger, sa mère étant allée avec lui en pèlerinage à Lodignaue, en venait de mettre les chevaux à la voitnre ponr retourner à Plaisance; mais les rênes n'étaient point encore attachées. Ansaldi saisit le moment eù sa mère et le cocher étaient éleignés, pour menter sur le siége et chasser les chevaux, qui s'enfuirent à travers les champs et jetèrent l'enfant dans une prairie, eù, heureusement, il ne se fit aucun mal.

Au nembre de ses euvrages se treuve le suivant : *De forensi judæorum Buccina commentarius*, Brixiæ, 1747, in-4°. C'est un fert bon livre où la matière est traitée à fend.

ANSALDI (FRANÇOIS), né à Verceil, en 1785, est élève de Pietro Sassi, son encle, qui en a fait un habile violiniste. Ayant été nemmé directeur de la chapelle du roi de Pertugal, il est passé avec la cour à Rio-Janeiro, où il réside maintenant. Il a compesé plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit.

ANSANI (GIOVANNI), né à Rome vers le milieu du 17me siècle, fut un des meilleurs tenors de l'Italie, et nen un sopraniste, comme en le dit dans le Dictionnaire des Musiciens de 1810. En 1770 il passa en Danemarck, eù il se fit entendre avec succès. En 1782 il chanta à Leudres, et en 1784 à Flerence. Après aveir paru sur les théâtres principaux de l'Italie, il se retira à Naples à l'âge de près de 50 ans, et s'y livra à l'enseignement du chant. Il vivait encere en 1815. Les qualités par lesquelles ce chanteur se distinguait, dit Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, p. 84), qui l'avait entendu plusieurs feis, étaient une sûreté d'intonation fert rare, une grande puissance d'expressien, et la plus belle méthode de chant, soit sous le rapport de la mise de voix, soit sous celui de la vocalisatien.

Ansani s'est aussi distingué comme compositeur de musique de chambre, et l'en a de lui plusieurs morceaux de très bon style, entr'autres des duos et des trios pour soprane et tener avec basse continue. On ignere s'il vit encore. Gerber dit (*Neues Lex.*) qu'en a représenté à Florence, en 1791, un epéra de sa compositien intitulé *la Vengeance de Minos*.

ANSCHUTZ (SAL.-JEAN-GEORGES), pasteur à Péterwitz près de Schweidnitz, dans la Silésie, naquit le 28 février 1745, fut nemmé pasteur en 1773, et mourut le 28 février 1807. Il a inséré quelques articles sur la musique dans les journaux de la Silésie, particulièrement des réflexions sur le clavecin (*Etwas über das klavier und piano forte*).

ANSCHUTZ (J.-A.), musicien allemand actuellement vivant sur qui je n'ai pu me procurer d'autre renseignement que la liste de ses euvrages. On a publié de lui : 1° Six chansons allemandes (*Sechs deutsche Lieder*), Bonn, Simrock; 2° Trois chansons allemandes et une française, *ibid.*; 3° Deux airs italiens et allemands pour la veix d'alto, *ibid.*; 4° *Das blümlein wunderschoen* (La jolie petite fleur), *ibid.*; 5° Quatre chansons allemandes, *ibid.*; 6° *Rhapsodische Gesænge, versuch einer musikalischen Declamation*, epera 8, Augsbourg, Gombart; 7° Trois chants, paroles de Gœthe, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 8° *Wer kauft liebesgötter*, de Gœthe, Bonn, Simrock; 9° Walses à neuf parties pour l'orchestre, livres 1er, 2e et 3e, Bonn, Simrock; 10° *Idem.* à dix parties, livre 4e, *ibid.*; 11° Marche des francs-maçeus en harmonie, à treize parties, en partition, *ibid.*; 12° La musette de Nina variée pour le piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 13° Huit allemandes pour le piane, livre 1er, Augsbourg, Gombart; 14° Walses pour le piano, livres 2e et 3e, Bonn, Simrock; 15° *Idem.*, livre 4e, *ibid.*; 16° Hymne maçennique pour trois voix et

chœur, avec deux violons, alto et violoncelle, en français et en allemand, *ibid*.

ANSCHUTZ (ERNEST-OEBHARDT-SALOMON), docteur en philosophie, professeur de l'école bourgeoise et organiste à la nouvelle église de Leipsick, est né en 1800 à Lanter près de Suhl. Il est auteur d'un traité de musique vocale (*Schulgesanbuch*) qui a été publié à Leipsick, en deux parties in-8°. On a aussi d'Ernest Anschutz un recueil de chansons allemandes, œuvre 1er, qui a paru à Leipsick en 1825.

ANSELME DE PARME (OZOROZ), écrivain sur la musique, ne fut connu jusqu'à ce moment que par ce que Gaforio en a dit en plusieurs endroits de ses ouvrages. Forkel parle d'Anselme dans sa littérature musicale (p. 487), mais d'une manière vague, et seulement d'après les indications de Gaforio. Le P. Affò, bibliothécaire de Parme, fait l'éloge d'Anselme dans ses *Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, et déplore amèrement la perte d'un dialogue sur la musique qu'il avait écrit. E. Gerber (*Neues Lexik. der Tonk.*) croit que cet Anselme est le même qu'Anselme Flamand, musicien du duc de Bavière, que Zacconi (*Prattica di Musica*, part. II, ch. 10) considère comme le premier auteur de l'addition de la septième syllabe de solmisation aux six premières de l'hexacorde de Gui d'Arezzo. Gerber ne s'était point souvenu qu'Anselme de Parme ayant vécu antérieurement à Gafforio, c'est-à-dire vers le milieu du 15me siècle, n'a pu être l'Anselme dont parle Zacconi, puisque celui-ci vécut dans le même temps qu'Hubert Waelraut, c'est-à-dire vers le milieu du 16me siècle. Tous les doutes qui s'élevaient sur cet écrivain sont maintenant dissipés par la découverte que l'abbé Pierre Mazzuchelli, bibliothécaire de la Bibliothèque Ambroisienne, a faite, en 1824, du manuscrit de son ouvrage *De Harmonia dialogi*. Les circonstances qui donnèrent lieu à cette découverte sont assez curieuses. Un des amis du savant bibliothécaire, étant entré dans la boutique d'un épicier, remarqua que le marchand, pour envelopper ce qu'il venait d'acheter, déchirait une page d'un livre in-folio dont la couverture était déjà arrachée; imaginant que ce volume pouvait mériter un meilleur sort, il en fit l'acquisition et le montra à l'abbé Mazzuchelli, qui en reconnut aussitôt la valeur, et qui le déposa à la Bibliothèque Ambroisienne, où il existe actuellement. Cette copie des dialogues d'Anselmo paraît avoir appartenu à Gaforio, car on trouve à la fin ces mots, d'une autre main que le reste du manuscrit : *Liber Franchini Gafori laudensis musicæ professoris, mediolani phonasci*. Le P. Affò (*Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, t. II, n° LXXVII, p. 155 et suiv.) appelle Anselme *Giorgio Anselmi Seniore*, en fait un professeur de mathématiques, né à Parme, et assure qu'il était mort avant 1443. Tout cela est conforme au titre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, car il commence ainsi : *Præstantissimi ac clarissimi musici, artium medecinæque ac astrologiæ consumatissimi Anselmi Georgii Parmensis, De musica dicta prima balnearum*. Comme on le voit par ce titre, Anselme était à la fois musicien habile, médecin et astronome, ou, comme on disait alors, *astrologue*. Dans le catalogue des œuvres de ce savant, qui se sont perdues, le P. Affò cite *de Harmonia dialogi*. Ces dialogues, dit-il, se font entre l'auteur et une personne illustre de la maison de *Rossi*. Dans le fait, on voit dans le manuscrit dont il est ici question, que cette personne porte le nom de *Pietro de Rubeis*, qui est la traduction latine de *Rossi*. Une courte dédicace qui suit le titre de l'ouvrage, démontre que ce Pierre de Rossi avait été le mécène et le protecteur d'Anselme; la voici : *Magnifico militi domino et benefactori meo optimo domino Petro Rubeo, Georgius Anselmus salutem et recommendationem. Disputationem nostram de harmonica celesti quam Corsenæ septembri proximo in balneis ha-*

buimus redactam tuo jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum tamen recolere valui : quatenus quod erratum aut neglectum fuerit pro arbitrio emendes. Vale, integerrime heros : ex Parma idus aprilis, 1434. Ainsi, ce fut dans les premiers mois de l'année 1434 que cet ouvrage fut terminé. C'est une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique. L'abbé Mazzuchelli croit que les bains de Corsena, dont il est parlé dans cette dédicace, ne sont autres que ceux de Lucques. Le manuscrit d'Anselme est composé de 87 feuillets in-fol. Il est divisé en trois dissertations ou dialogues dont voici les titres : 1° *De Harmonia celesti*; 2° *De Harmonia instrumentali*; 3° *De Harmonia cantabili.* Nul doute que les deux derniers dialogues n'offrent beaucoup d'intérêt, à cause de l'époque où ils ont été écrits; malheureusement, presque tous les exemples de musique manquent, et les portées qui avaient été préparées sont vides.

ANSELME DE FLANDRE ou FLAMAND, qu'on a mal à propos confondu avec le précédent, fut attaché comme musicien au service du duc de Bavière, vers le milieu du 16me siècle. Zacconi, dans sa *Pratica di Musica* (part. II, lib. 1, c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure que ce musicien entreprit de compléter la gamme en nommant *si* la septième note bécarre, et *bo* la même note affectée d'un bémol. D'un autre côté, Mersenne (*Quest. in Genes.*, p. 1623) cite Pierre Maillart, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes, vers 1547. Il est impossible de décider maintenant s'il s'agit d'Anselme ou d'Hubert Waelrant, auquel on attribue aussi cette invention. Au reste, il est bon de remarquer que plusieurs auteurs ont proposé de semblables additions sous d'autres noms (*V.* Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de) Caramuel de Lobkowitz; Hitzler (Daniel) et Lemaire (Jean). On peut aussi voir les articles Gibel ou Gibelius (Othon), et Buttstedt (Jean-Henri). On trouve un passage relatif à Anselme Flamand dans les Notices sur les écrivains de Bologne, par Fantuzzi, t. 5, p. 344, n° 5. Il s'agit d'une lettre qui fut écrite en 1743 par François Provedi, de Sienne, à un maître de chapelle de Rome, son ami, pour avoir son avis sur le meilleur système de solmisation, savoir, de celui de Gui d'Arezzo, ou de celui d'Anselme Flamand. Il dit que le P. Fausto Fritelli, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne avait introduit ce dernier système dans son école publique, mais que tous les professeurs de la ville le blâmaient et rejetaient ce système de solmisation. Cette question avait soulevé des discussions dans tout le pays : c'est à propos de ces discussions, où lui-même était intéressé par un écrit qu'il avait publié sur cette matière, que Provedi écrivit sa lettre. Il s'était prononcé contre la nouvelle méthode de solmisation, et tout rempli des préjugés de sa nation, il avait conclu en faveur de la solmisation ancienne, condamnée par la nature même de la tonalité moderne. Voici le texte du passage dont il s'agit : *Atteso che il Rev. Sig. D. Fausto Fritelli, novello maestro di cappella di questa metropolitana, introdusse nella sua pubblica scuola l'uso di solfeggiare secondo il metodo d'Anselmo; un cavaliere d'alto lignaggio, che ha molto interesse in questo particolare, sentendo, che questa innovazione veniva rigettata unanimamente da tutti i professori di questa città, mi fece l'onore commendarmi di mettere in carta il mio sentimento. A contemplazione poi de' varj miei padroni ed amici, la pubblicai colle stampe, e dai medesimi ne sono state mandate delle copie in diverse città per sentire le opinioni dei più periti nell' arte. Intanto che eglino stanno attendendo le risposte, io per mia parte ricorro all' oracolo del P. V. M. R. per sapere quale debbe essere il mio destino. Per tanto mi son preso l'ardire d'inviargliene una copia, assieme con una del*

mio competitore, acciò ella possa con tutto suo comodo esaminarle amendue, assicurandola che della sua graziosissima risposta dipenderà se dovrò continuare o nò nel serioso impegno ove mi trovo. Perciò prego vivamente la P. V. volersi compiacore dirmi con tutta ingenuità il suo parere, acciò possa dalle virtuosissime autorevoli sue istruzioni ricevere quelli avvertimenti che stimerò più confacevoli ai miei presenti interessi, risolutissimo dipendere dalle medesime, etc.

ANSELMI (***), compositeur italien du 18me siècle, n'est connu que par un opéra intitulé *I tre Pretendenti,* qui a été représenté à Lodi, an 1786.

ANSELYNE (ANTOINE), musicien français qui vivait vers le milieu du 16me siècle, était employé dans la chapelle des enfans de France, sous le règne de François Ier, en 1534, suivant un compte de la maison de ces princes, qui finit en 1538 (M. 11, F. 540, suppl. de la bibl. du roi de France).

ANTAO ou ANTOINE DE SANTA ELIAS, carme portugais, naquit à Lisbonne vers 1690. Il passa une partie de sa jeunesse dans les possessions portugaises en Amérique. Après son retour en Europe, il entra au couvent de son ordre, à Lisbonne, où son habileté dans la composition et sur la harpe le fit nommer maître de chapelle. Il mourut en 1748. Ses compositions, qui consistent en *Te Deum* à quatre chœurs, répons, messes, psaumes, hymnes, et cantate pour l'anniversaire de la naissance du roi, sont conservées dans la bibliothèque de son monastère.

ANTEGNATI (GRATIADIO), célèbre constructeur d'orgues, né à Brescia, vivait vers 1580. Il a construit l'orgue de la cathédrale de sa patrie, et fut aidé dans cet ouvrage par son fils, qui est l'objet de l'article suivant.

ANTEGNATI (CONSTANT), fils du précédent, naquit à Brescia, vers le milieu du 16me siècle. Il fut habile constructeur d'orgues, et célèbre organiste à la cathédrale de sa patrie. Il occupa cette place jusqu'en 1619, où une apoplexie, dont il fut frappé, le rendit impotent jusqu'à sa mort, qui n'arriva que quelques années après. Les habitans de Brescia, pour récompenser ses talens et la pureté de ses mœurs, lui firent une pension. On trouve son éloge parmi les *Elogi istorici*, d'Octave Rossi, p. 500.

Il a publié : 1° *Canzoni a quattro, uno, due, tre e quattro libri*, Venezia per Aless. Vincenti ; 2° *Messe e motetti a due e tre chori*, Venezia, presso Bart. Magni ; 3° *Motetti e letanie a tre*, Venezia, Bart. Magni ; 4° *Messe e sinfonie a otto*, Venise, Bart. Magni ; 5° *Inni d'intavolatura d'organo*, Venise ; 6° l'*Antegnata intavolatura di ricercate*, Venise, Barth. Magni ; 7° *L'Arte organica*, Brescia, 1608 ; 8° *Motetti a tre voci*, Venise ; 9° *Motetti e messe a dodici in tre chori*, Venise, Alles. Vincenti ; 10° *Canzoni da sonare a quattro e otto voci*, Venise, 1619. Ses quatre livres de chansons à quatre voix furent réimprimés à Venise en 1621.

ANTES (.....), mécanicien anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle. En 1801, il construisit un pupitre mécanique pour un quatuor, qui, au moyen de la pression d'une pédale, tournait les pages de la musique. Des inventions du même genre, mais différentes par le mécanisme, ont été publiées depuis lors. (Voyez Paillet, Puiroche et Wagner).

ANTHIPPE, musicien grec, à qui Pindare (in *Plut. de musica*) et Pollux (lib. 4, c. 10, sect. 78) ont attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donné à Mélanippide (Voy. ce nom), et quelques uns à Torrèbe.

ANTIER (MARIE), née à Lyon, en 1687, vint à Paris en 1711, et débuta presque aussitôt à l'Opéra, où elle joua pendant vingt-neuf ans. C'était, dit-on, une actrice excellente, et l'on vante la manière dont elle jouait les rôles de magicienne dans les opéras de Lulli. Elle mourut à Paris le 3

décembre 1747. Ce fut elle qui couronna le maréchal de Villars, la première fois qu'il alla à l'Opéra après la bataille de Denain.

ANTIGÉNIDE, joueur de flûte, naquit à Thèbes, en Béotie. Il apprit la musique sous la direction de Philoxène, poète-musicien, dont il devint le joueur de flûte ordinaire. Périclès le chargea d'enseigner cet instrument à Alcibiade. Il était enthousiaste de son art, moins pour les applaudissemens qu'il lui procurait, que pour l'art lui-même; car il avait pour le goût de la multitude un mépris qu'il tâchait d'inspirer à ses élèves. Il dit un jour à l'un d'eux, qui, bien que fort habile, était peu applaudi de l'auditoire : *Joues pour les muses et pour moi*. On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : un joueur de flûte ayant été fort applaudi par le peuple, Antigénide, qui n'était pas encore sorti de l'hyposcène, dit aussitôt : « Pour« quoi donc tout ce bruit? Certes, il faut « qu'il y ait ici quelque chose de bien mau« vais dans ce qu'on a entendu; s'il en « était autrement, cet homme n'aurait pas « mérité tant d'applaudissemens. » Il est bon de remarquer qu'Athénée attribue ce propos à Asopodore de Phliase (*Deipnosoph.*, lib. XIV). Antigénide fit à la flûte des changemens utiles, en perfectionna la structure, et augmenta le nombre des trous. Apulée (*in Florid., sect.* 4), prétend qu'il fut le premier qui trouva le moyen de jouer sur la même flûte dans les cinq modes éolien, ionien, lydien, phrygien et dorien. La supériorité de son talent était bien reconnue, si l'on en juge par ce mot d'Epaminondas, qu'on voulait effrayer en lui annonçant que les Athéniens envoyaient contre lui des troupes équipées d'armes de nouvelle invention : *Antigénide*, dit-il, *s'afflige-t-il lorsqu'il voit des flûtes nouvelles entre les mains de Tellis?*

ANTINORI (LOUIS), né à Bologne vers 1697, fut l'un des plus habiles chanteurs du commencement du 18me siècle. Il possédait une voix de ténor pure, pénétrante, et joignait à cet avantage une méthode excellente. Il fut engagé pour le théâtre de Londres dirigé par Handel, et y débuta avec succès en 1726.

ANTIQUIS (JEAN D'), maître de chapelle à l'église de Saint-Nicolas, à Bari, dans le royaume de Naples, florissait dans la seconde moitié du 16me siècle. On a de lui : 1° *Villanelle alla Napoletana a tre voci di diversi musici, raccolte da Jo. de Antiquis, con alcune delle sue*, Venise, 1574, in-8° obl.; 2° *Madrigali a quattro voci con un dialogo a otto*, Venise, 1584, in-4°; 3° *Il primo libro di canzonette a due voci da diversi autori di Bari*, ibid., 1584. Ce recueil est intéressant parce qu'il fait connaître plusieurs compositeurs, nés à Bari, ou dans ses environs; en voici les noms : *Simon de Baldis, Etienne Felis, Mutilo Estrem, Fabrice Facciola, Jean de Marini, Jean François Gliro, Jean Baptiste Pace, Jean Donat de Lavopa, Jean Pierre Gallo, Nicolas Marie Pizziolis, Jean François Capsani, Nicolas Vincent Fanelli, Tarquin Papa, Victor de Helia, Jean François Palumbo, Jean Jacques Carducci, Jean Vincent Gottiero, Horace de Martino, Joseph di Cola Janno, Dominique dello Mansaro, Donat Antoine Zazzarino, Jean François Violanti* et *Pomponio Nenna*.

ANTOINE (FERDINAND D'), capitaine au service de l'électeur de Cologne, vers 1770, fut habile violiniste et claveciniste. Marpurg, Kirnberger et Riepel furent ses maîtres de composition, et son goût se forma dans un voyage qu'il fit en Italie. Depuis 1780 il a mis en musique les opéras suivans : 1° *Il mondo alla roversa*; 2° *Das tartarische gesetz* (la loi des Tartares); 3° *Das mædchen in Eichthale* (la fille de la vallée aux chênes); 4° *Otto der Schütz* (Othon l'archer), 1792; 5° *Der Fürst und sein Volk* (le Prince et son peuple), opérette; 6° *Ende gut, alles gut* (bonne fin, tout est bon), opéra en deux actes, 1794; 7° Chœurs de la tragédie de *Lanassa*. Il

a fait aussi la musique d'un prologue de Cramer, et composé quelques symphonies et des quatuors de violon, dans la manière de Haydn.

ANTOINE (HENRI), connu sous le nom de *Crux*, naquit à Manheim en 1768, et vint à Munich en 1778, avec sa mère, la fameuse actrice Franciska Antoine, née Amberger. Il fut d'abord destiné au théâtre et reçut des leçons de sa mère. Il parut souvent sur le théâtre de la cour dans les rôles d'enfant. Mais bientôt il étudia la musique et reçut des leçons de P. Winter, alors musicien de la cour. Sa mère, pour achever son éducation musicale, le mit pendant deux ans à l'école de Léopold Mozart, à Salzbourg. En 1786 il passa au service de l'électeur de Trèves, à Coblentz; mais il quitta cette cour pour voyager en France et en Hollande. Après avoir été quelque temps au service du comte de Bentheim à Steinfort, il y épousa la cantatrice Joanna Fontaine et partit avec elle pour Munich, en 1791; il y fut placé comme violiniste à la chapelle électorale, et y mourut en 1809. On connaît de lui quelques compositions manuscrites pour le violon.

ANTOINE (ERNEST), frère du précédent, naquit à Manheim en 1770. Il apprit le hautbois du musicien de la cour Ram. En 1786 il passa au service du prince électoral de Trèves, à Coblentz, et y acquit la réputation d'un artiste habile. Mais les troubles de la guerre et le changement de gouvernement ayant obligé le prince à réformer sa musique, Antoine chercha un autre moyen d'existence et fut nommé collecteur de la loterie royale à Munich, où il se trouvait en 1812.

ANTOLINI (FRANÇOIS), professeur de clarinette à Milan, né à Macerata en 1771, a écrit un petit ouvrage utile aux compositeurs, sous le titre de *La retta maniera di scrivere per il clarinetto ed altri stromenti di fiato, con sei tavole contenuti, oltre varj esempi dimostrativi, eziandio le due scale del clarinetto più chiare e complete delle communi. Opera utilissima principalmente ai compositori di musica, non che agli esercenti in essa trattati*, Milano, della tipograf. di Candido Buccinelli, 1813, 62 p. in-8°.

ANTON (CONRAD-THÉOPHILE), né à Lauban, le 29 novembre 1746, enseigna d'abord les sciences morales et politiques dans l'université de Wittemberg, et devint en 1780 professeur de langues orientales dans la même université. Dans sa jeunesse, il s'était livré à l'étude de la musique, et le goût qu'il avait conservé pour cet art lui fit diriger ses travaux sur des objets qui y sont relatifs, et particulièrement sur la musique des Hébreux. On a de lui : 1° *Dissertatio de metro Hebræorum antiquo*, Leipsick, 1770, in-4°; 2° *Vindiciæ disputationis de metro Hebræorum antiquo, a dubitationibus virorum doctorum*, ibid., 1771, in-8°; 3° *Pars secunda*, ibid., 1772, in-8°; 4° *Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebraischen Gesænge und Tonstücke zu entziffern, ein Beytrag zur Geschichte der hebraischen Musik, nebst einigen Winken für die hebraischen Grammatiker, Ausleger und Kunstrichter des alten Testaments* (la mélodie et l'harmonie des anciens chants hébraïques, etc., essai sur l'histoire de la musique des Hébreux, etc.), première partie, dans le répertoire de littérature biblique du professeur *Paulus*, tom. 1, Iéna, 1790, in-4°, pag. 160—191; deuxième partie, dans le même ouvrage, t. 3, 1791, pag. 1—81; 5° *Ueber das Mangelhafte der Theorie der Musik : ein kurzer Aufsatz* (sur l'imperfection de la théorie de la musique), dans le journal musical de Reichardt, page 133; 6° *Ueber die Musik der Slaven* (sur la musique des Slaves), dans le Magasin musical de Cramer, t. 1, page 1034; 7° *Salomonis Carmen melicum, quod canticum canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocavit, recensuit, in vernaculam transtulit, notis criticis aliisque illustravit, et glossarium addidit Conr. Gottl.*

Anton, Wittemberg et Leipsick, 1800, 108 pages, in-8°.

ANTONELLI (ABBONDIO) ou ANTINELLO, né dans la seconde moitié du 16me siècle, fut compositeur et maître de chapelle de l'église épiscopale de Bénévent, dans le royaume de Naples. Il a publié à Rome un livre de motets à quatre voix, en 1604. En 1608, Antonelli devint maître de la chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, mais il ne conserva cette place qu'une année, ce qui peut porter à croire qu'il mourut au commencement de 1609. Il eut pour successeur Jacques Benincasa. L'abbé Baini cite de ce musicien des motets à quatre chœurs qu'il considère comme des compositions remarquables.

ANTONI (GIOVANNI-BATTISTA DEGLI), organiste de S.-Jacques Majeur à Bologne, et académicien philharmonique, vers 1650. Il a publié : *Intavolatura nuova di certi versetti per tutti li tuoni per l'organo.* Cet ouvrage est cité par Jean Krieger, dans la préface de ses *Musikalische partien*; mais il n'en indique pas la date. Antoni a écrit pour le théâtre de Bologne *Atide*, qui a été représenté en 1679.

ANTONII (PIETRO DEGLI) maître de chapelle de l'église de S.-Étienne à Bologne et académicien philharmonique, florissait vers 1680. Il a publié huit œuvres de musique pratique, parmi lesquels on distingue l'œuvre 5me, sous ce titre : *Ricercate a violino solo e violone o continuo*, Bologne; l'œuvre 7me, contenant six motets à voix seule, avec violon ou viole et violoncelle obligé, Bologne, 1696; et l'œuvre 8me, composé de trois messes pour deux soprani et basse, avec accompagnement de deux violons. Au titre, après le nom de l'auteur, on trouve ces mots : *Maestro di cappella di S. Giovanni in Monte*. Il paraît, d'après cela, qu'il était passé de la maîtrise de S.-Étienne à celle de S.-Jean du Mont.

ANTONIO DEGLI ORGANI. *Voyez* SQUARCIALUPI.

ANTONIO (***), musicien sicilien, naquit à Mazzara dans la première moitié du 17me siècle. Il paraît qu'il avait cessé de vivre en 1680. Mingitori (*in Biblioth. Sicula*, t. 2, p. 69) dit qu'Antonio était auteur d'un ouvrage intitulé *Cithara septem chordarum*; mais il ignorait si c'était un livre théorique ou pratique.

ANTONIO (***), violiniste italien, vivait au commencement du 18me siècle. On a gravé de sa composition : *Premier livre de Sonates pour violon*, Amsterdam, 1726, in-fol.

ANTONIOTTI (GEORGES), né dans le Milanais, en 1692, demeura pendant quelques années en Hollande, où il publia, en 1736, son premier ouvrage, composé de douze sonates pour le violoncelle ou la *viola di gamba*. Il se rendit ensuite à Londres, où il résida pendant plus de vingt ans. Il avait écrit en italien un traité d'harmonie et de contrepoint, qu'il fit traduire en anglais et qui fut publié sous ce titre : *L'Arte Armonica, or a Treatise on the composition of music, in three books, with an introduction on the history and progress of music, from its beginning to this time. Written in italian, and translated into english.* Londres, 1761, in-fol. 2 vol. Ce livre n'eut point de succès; Antoniotti était peu instruit des matières qu'il voulait traiter. Dans sa vieillesse, il retourna à Milan (vers 1770), et y présenta au P. Giov. Sacchi son problème sur la possibilité de faire entendre à la fois toutes les notes de la gamme dans une harmonie qui ne blesse point l'oreille; ce qui fut approuvé par le P. Sacchi et par un moine de l'Observance, habile contrapuntiste, nommé le P. Jean Dominique Catenaci. On sait que l'effet dont il s'agit consiste dans le retard de plusieurs consonnances sur un mouvement ascendant de plusieurs autres consonnances. Antoniotti est mort à Milan en 1776.

ANTONIUS (JULES), constructeur d'orgues, né vers le milieu du 16me siècle, a fait en 1585 un orgue de 55 jeux pour l'église de Ste-Marie à Dantzig, dont Præ-

torius donne la disposition dans ses Syntagm. Mus., t. 2, p. 162.

ANTONIUS (JEAN-EPHRAIM), chanteur et magister à Brême, né à Dessau, est auteur d'un petit livre élémentaire intitulé : *Principia musices*, Brême, 1743, in-8°, 4 feuilles et demie.

ANTONY (FRANÇOIS-JOSEPH), vicaire, directeur du chœur de la cathédrale de Munster, et professeur de musique au gymnase de la même ville, y est né le 1er février 1790. Fils de Joseph Antony, organiste de la cathédrale de Munster, il apprit de son père les principes de la musique et fit d'ailleurs de bonnes études dans les sciences et dans les langues anciennes et modernes, qui lui ont été fort utiles pour les ouvrages qu'il a entrepris et publiés. M. Antony est aussi un bon organiste. Il a écrit beaucoup de musique d'église telle que des messes, chorals, un supplément aux mélodies de Verspoell avec accompagnement d'orgue, etc. On lui doit des quatuors pour le violon, des sonates de piano, et les cantates *Die Muse*, de K. L. Nadermann, et *Wer spannet den Bogen*, du comte de Stolberg, avec orchestre. Comme écrivain sur la musique, M. Antony possède un talent très remarquable. Il est auteur de plusieurs ouvrages qui méritent d'être comptés parmi ce qu'on possède de meilleur en leur genre. Le premier a pour titre : *Archœologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die rœmischen, münsterschen, and erzstift kœlnischen Kirchengesang-weisen* (Traité archéologique et liturgique du chant grégorien, etc.), Munster, 1829, 1 vol. in-4° de 244 pages. Cet excellent ouvrage, rempli d'une érudition rare, est divisé en deux parties : la première est relative à l'histoire et à la théorie du plain-chant ; la seconde traite de la pratique. Tous les objets importans du chant ecclésiastique sont traités avec beaucoup de sagacité et de savoir dans la première partie, qui contient vingt-huit chapitres ; la seconde, qui n'en renferme que quatre, est un traité succinct du plain-chant. J'ignore si cette dernière partie n'est pas la même chose qui est indiquée dans le *Pantheon der Tonkünstler*, de Fr. Rassmann (p. 8), sous le titre de *Hülfsbuch für den Gesangunterricht*. Rassmann cite toujours d'une manière incomplète et inexacte.

Le second ouvrage de M. Antony est intitulé : *Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, nebst einigen speciellen Nachrichten über verschiedne Orgelwerke* (Exposition historique de l'origine et du perfectionnement de l'orgue, suivie de quelques notices spéciales de différens orgues célèbres), Munster, Coppenrath, 1832, in-8°. Ce livre est recommandable à cause de l'érudition solide qui y règne : il me semble fort supérieur à l'histoire de l'orgue publiée autrefois par Sponsel. L'ouvrage est composé de douze chapitres renfermés en 220 pages.

APEL (FRÉDÉRIC-AUGUSTE-FERDINAND), docteur en droit à Leipsick, naquit dans cette ville le 8 juillet 1768. Il a publié quelques dissertations relatives à la musique dans les journaux allemands ; en voici les titres : 1° *Ton und Farbe Abhandlung akustischen inhalts* (Dissertation acoustique sur le son et la couleur), dans la Gazette musicale de Leipsick, 2me année, page 753-769. 2° *Musik und Déclamation, bey Gelegenheit der preisaufgabe des franzœsischen Nationalinstituts*, suite d'articles dans les 9e, 10e, 11e, 12e, 13e et 14e numéros de la quatrième année du même journal. 3° *Ueber musikalische Behandlung der Geister* (sur le traitement musical de l'esprit), dans le Mercure allemand publié par Wieland, octobre 1800.

APELL (DAVID A. D'), conseiller privé du prince de Hesse, membre de l'académie royale de musique de Stockholm, de l'académie philharmonique de Bologne, et de la société des Arcades de Rome, sous le nom de *Filleno Tindarido*, est né à Cassel en

1754. Un goût passionné pour la musique lui fit étudier cet art dès son enfance, seul et sans maître, et son assiduité le conduisit en peu de temps à jouer des sonates et des concertos sur le piano. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-huit ans qu'il prit des leçons de Weifel, musicien de la cour : il alla ensuite à l'académie de Rinteln ; il y apprit l'harmonie sous la direction de l'organiste Müller. Plus ses idées se développaient, plus son désir d'étudier la composition devenait vif; à son retour à Cassel, il se confia aux soins de deux bons musiciens de la cour, Rodwald et Braun le jeune, qui lui firent faire des progrès dans la science du contrepoint, et il termina ses études sous la direction d'un organiste habile de la cour, nommé Kellner. Vers 1780, il commença à essayer ses forces par quelques canzonettes de Métastase, qu'il mit en musique, et par des compositions instrumentales. En 1786, il envoya une cantate intitulée *la Tempesta* à l'académie philharmonique de Bologne, et sur l'examen de cet ouvrage, il fut reçu membre de cette société. L'académie de Stokholm lui envoya en 1791 un diplôme d'académicien; et le pape, à qui il avait fait présenter une messe de sa composition, lui écrivit une lettre flatteuse en 1800, et le nomma chevalier de l'éperon d'or. On a de lui les compositions imprimées et inédites dont les titres suivent. Pour l'église : 1° Messe solennelle dédiée au pape Pie VII, 1800; 2° Le psaume *Laudate dominum*, à grand orchestre; 3° Le psaume *Beati omnes*; 4° Un *amen*, fugue à deux voix; 5° Un *Tantum ergo*; 6° Cantate religieuse, 1795. Pour le théâtre : 7° *La clemenza di Tito*, opera seria; 8° *Tancrède*, opéra français; 9° *L'Amour peintre*, opéra français; 10° *Ascagne et Irène*, drame allemand, représenté à Cassel en 1797; 11° Prologue musical, 1797; 12° Musique pour le drame de *Hermann d'Unna*, 1801; 13° Chœur pour le *Jugement de Salomon*; 14° *Anacréon*; 15° Plusieurs chœurs à grand orchestre; 16° *Euthyme et Lyris*, ballet représenté à Cassel en 1782; 17° *Renaud dans la forêt enchantée*, ballet représenté à Cassel en 1782; 18° Vingt-quatre scènes et airs pour différentes voix, avec grand orchestre. Plusieurs de ces morceaux ont été imprimés à Londres, à Offembach et à Spire; 19° Six duos pour soprano et contralto avec accompagnement d'orchestre. Pour la chambre : 20° Trois cantates de Métastase, *La Tempesta*, *la Gelosia* et *la Scusa*, à grand orchestre; 21° *Le songe*, cantate pour un jour de fête; 22° Cantate, *Ah no! l'augusto sguardo*, dédiée à la reine de Prusse; 23° Six canzonettes de Métastase, imprimées en 1791; 24° *Tre Canzonette con viola e basso*; 25° *La Partenza*, duettino a due soprani et basso continuo; 26° Recueil d'airs italiens, français et allemands; 27° *Il trionfo della musica*, cantate à grand orchestre; 28° Trois symphonies à grand orchestre, 1783; 29° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, 1784; 30° Douze nocturnes pour instrumens à vent; 31° Six polonaises à grand orchestre; 32° Six marches pour la garde, Cassel, 1806. En 1824, M. d'Apell, a annoncé une continuation du Dictionnaire des Musiciens de E. L. Gerber; mais il a renoncé à cette entreprise.

APHRODISE (. . . .), maître de musique du chapitre de Saint-Sernin de Toulouse, a composé, en 1684, la musique de l'ouverture des Jeux Floraux.

APLIGNY (Pileur d'). *Voyez* Pileur.

APOLLINI (Salvator), né à Venise, vers les premières années du 18me siècle, fut d'abord barbier. Une organisation heureuse le rendit compositeur sans avoir fait d'études musicales. Au moyen d'un violon, dont il jouait médiocrement, il composa une quantité prodigieuse de *barcaroles*, qui le rendirent célèbre dans sa patrie. Ses succès l'enhardirent, et le portèrent à écrire trois opéras, qu'il fit représenter à Venise ; ce sont : 1° *Fama dell' onore, della virtù*, en 1727; 2° *Metamorfosi odiamorosi*, 1732; 3° *Il pastor fido*, en 1739, mauvaise pièce, qui n'a rien

de commun avec l'ouvrage de Guarini.

APOLLONI (LE CHEVALIER JEAN), compositeur dramatique, né à Arezzo vers 1650, est connu par trois opéras intitulés : *La Dori, ossia lo Schiavo Regio, L'Argia* et *L'Astiage* : ils eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

APPIANI (JOSEPH), excellent contralto, né à Milan, vers 1712, fut élève de Porpora, et débuta en 1731, dans l'*Arminio* de Hasse. Il est mort à Bologne, en 1741, à l'entrée d'une carrière qui semblait devoir être brillante.

APPOLONI (JEAN), compositeur de madrigaux, né à Arezzo, vers 1576, a publié : *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1607. Walther, Gerber et les auteurs du dictionnaire des musiciens (Paris, 1810) ont pris le mot *Aretino*, qui indique le lieu de la naissance d'Appoloni, pour le nom de l'auteur.

APRILE (JOSEPH), contraltiste habile, né dans le royaume de Naples, vers 1746, brilla dès 1763 comme *primo musico* sur les théâtres principaux d'Italie et d'Allemagne, tels que ceux de Stuttgard, Milan, Florence et enfin de Naples, où il se fixa. Le docteur Burney le vit dans cette ville en 1770, et lui trouva la voix faible et inégale, mais une intonation sûre, un trille excellent, beaucoup de goût et d'expression. Aprile était très bon professeur de chant : il fut l'un des maîtres de Cimarosa. Il vivait encore à Naples en 1792. Aprile a écrit des canzonettes qui ont été publiées en Allemagne et à Londres, et des solféges qui contiennent d'excellens exercices pour le chant. Ces solfèges ont été imprimés à Londres, chez Broderip, et à Paris, chez Carli.

APULÉE, philosophe platonicien, naquit au 2me siècle, vers la fin du règne d'Adrien, à Madaure, ville d'Afrique. Il commença son éducation à Carthage, puis se rendit à Athènes où il fit une étude profonde de la langue grecque, de la philosophie de Platon, des beaux-arts et particulièrement de la musique. D'Athènes il alla à Rome, où, comme il le dit lui-même, seul, sans le secours d'aucun maître, il apprit la langue latine avec beaucoup de peine. Il suivit quelque temps le barreau, puis voyagea, revint à Rome, et enfin retourna dans sa patrie où il il se maria et vécut heureux. Les ouvrages authentiques d'Apulée que nous possédons sont : 1° La fameuse *Métamorphose*, connue sous le nom de *l'Ane d'or*; 2° Son *Apologie*; 3° Quelques fragmens de harangues; 4° Quelques livres de philosophie : il est douteux qu'il soit l'auteur de plusieurs autres qu'on lui attribue; le plus grand nombre de ceux qu'il avait composés est perdu. Parmi ceux-ci se trouvait un traité de musique qui existait encore au temps de Cassiodore, car celui-ci le cite comme l'ayant lu (*De art. ac discipl. liberal. litter. cap.* v, *ubi de musica*, p. 706). Dans les fragmens de harangues appelées *les Florides*, Apulée traite de la qualité des modes musicaux sous ces titres : *Musici toni Asium varium* (Op. Omn. Francf. 1621, p. 342). *Aeolium simplex* (ibid.); *Dorium bellicosum* (ibid. 254); *Lydium querulum* (157, 254, 342); *Probantur tuba rudore, lyra concentu, tibia quæstu, buccina significatu* (357)[1].

AQUAPENDENTE. *Voyez* FABRICIO DE AQUAPENDENTE.

AQUAVIVA (ANDRÉ-MATHIEU), duc d'Atry, prince de Teramo, dans le royaume de Naples, naquit en 1456, et mourut à Conversano en 1528. Admirateur passionné de Plutarque, il a consacré une partie de sa vie à l'étude de cet écrivain, et a écrit deux ouvrages dans lesquels il soutient que les fondemens de toutes les sciences divines et humaines sont contenus dans le traité de la vertu du philosophe de Chéronée. L'un est intitulé : *Commentarius in Plutarchi de virtute morali, lib.* 1, Naples, 1526, in-fol. Les chapitres 14—36 traitent spécialement de la musique;

[1] Il est nécessaire de consulter la dissertation de Daniel Guill. Moller sur Apulée, Altdorf, 1691, 8°.

l'autre a pour titre : *Illustrium et exquisitissimorum disputationum lib.* IV, *quibus omnes divinæ sapientiæ, præsertim animi moderatricis, musicæ atque astrologiæ arcana, in Plutarchi Chæronei de virtute morali præceptionibus recondita, etc.*, Helenopoli, 1609, in-4°. Ce dernier est vraisemblablement une réimpression. Mattheson fait le plus grand eloge de cet ouvrage dans la préface de son Essai sur l'Orgue (p. 40). On trouve le contenu des 35 chapitres du livre dans la Littérature Musicale de Forkel, p. 70.

AQUIN (d'). *Voyez* DAQUIN.

AQUINUS, dominicain fixé en Suède, selon Trithème (*De Scriptor. ecclesiast.* p. 396), et en Souabe, si l'on en croit J. Quetif et Jac. Echard (*in Script. ordin. prædicat.*). J'ai lu quelque part que ce moine était né au bourg de Schwitz en Suisse, et non pas en Souabe comme le disent Forkel et Gerber. Quoi qu'il en soit, il vivait en 1494, époque où Trithème écrivait, et il a composé d'après les principes de Boëce un traité *De numerorum et sonorum proportionibus, lib.* 1. On ignore s'il a été imprimé.

ARAGONA (D. PIETRO), Florentin. Berardi et Brossard (Dict. de Mus. p. 369) citent une *Istoria Armonica* d'un auteur de ce nom : il est vraisemblable qu'elle est restée manuscrite.

ARACIEL (D'), musicien espagnol, né en Estramadure, s'est livré dans sa jeunesse à l'étude du violon et du piano sous la direction d'un moine qui lui a aussi enseigné l'harmonie et le contrepoint. Depuis long-temps M. d'Araciel s'est fixé en Italie où il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Due quintetti per serenata a due violini, viola e violoncello*, Milan, Riccordi; 2° Quarante-huit valses variées pour le violon, *ibid.*; 3° *Tre terzetti ad uso di serenata per violino, viola e chitarra, ibid.*; 4° *Sei walzer con coda per piano forte*, Milan, Bertuzzi.

ARAJA (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Naples en 1700, débuta dans la carrière du théâtre par l'opéra de *Berenice*, qui fut représenté en 1730 dans un château appartenant au grand duc de Toscane, situé près de Florence. L'année suivante il fit représenter à Rome *Amor regnante*, et *Lucio Vero*, à Venise, en 1735. Appelé à Pétersbourg en 1735, il s'y rendit avec une troupe de chanteurs italiens, et composa pour la cour les opéras suivans : 1° *Abiatare*, en 1737; 2° *Semiramide*, en 1738; 3° *Scipione*; 4° *Arsace*; 5° *Seleuco*, en 1744; 6° *Bellerofonte*; 7° *Alessandro nelle Indie*; *Russia afflitta e riconsolata*, Moscou, 1742. En 1755, il fit la musique de *Céphale et Procris*, le premier opéra russe qui ait été écrit. Après la représentation de cette pièce, l'impératrice fit présent au compositeur d'une zibeline estimée 500 roubles d'argent (2,400 francs). Le dernier opéra composé en Russie par Araja fut un drame russe pour le mariage du prince impérial Pierre Fédérowitz. Après avoir amassé de grandes richesses, il retourna en Italie en 1759, et se fixa à Bologne, où il vécut dans la retraite.

ARAILZA (ROTONDI D'). *V.* ROTONDI.

ARALDI (MICHEL), membre de la classe de physique et de mathématique de l'Institut national italien, établi par Napoléon. Araldi était né à Bologne vers 1779. Il a donné, dans la première partie du deuxième volume de cet institut, une analyse de la théorie du son de Laplace et de Biot, sous le titre de *Esame di un articolo della teoria del suono, presentato ai* 15 *di gennaio* 1808.

ARANDA (DELL' SESSA D'), moine italien, qui vivait dans la seconde moitié du 16me siècle, est cité avec éloge par Prætorius (Syntag. Mus. t. 3, p. 243), comme compositeur de madrigaux. Il a publié : *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1571, in-4°, oblong. C'est probablement le même recueil qui a été réimprimé à Helmstadt, en 1619, in-folio, avec un madrigal de Thomas Welkes, musicien anglais.

ARANDA (MATHEO DE), musicien espa-

gnol, que le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, indique comme auteur des deux ouvrages suivans : 1° *Tractado de Canto llano*; 2° *Tractado de Canto mensurabile y contrapunto*; mais il ne fait pas connaître s'ils sont imprimés ou manuscrits.

ARAUXO ou ARAUJO (FRANÇOIS DE CORREA D'), dominicain espagnol, issu d'une famille noble et ancienne, fut d'abord organiste de Saint-Salvador à Séville, puis professeur à Salamanque, et en dernier lieu évêque de Ségovie. Il mourut le 13 janvier 1663. Antonio cite un traité de musique de cet auteur (*in Biblioth. Hisp. Append.*, tome 2, page 322), sous ce titre : *Musica pratica y theorica de organo*, Alcala de Henarez, in-fol.; Machado (*in Biblioth. Lusit.*, t. 2, p. 156) lui attribue aussi un ouvrage intitulé : *Facultad organica*, Alcala, 1626, in-fol. Forkel et Gerber ont cru que ces deux titres indiquaient deux livres différens, mais je trouve dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, les deux titres cités par Antonio et Machado réunis en un seul, indiquant conséquemment un seul ouvrage qui est intitulé : *Tientos y discursos de musica pratica y theorica intitulado facultad organica*. Arauxo est auteur d'un autre traité de musique qui porte ce titre : *Casos morales de la musica*. Il se trouve à la bibliothèque royale de Lisbonne, ainsi que quelques poésies du même auteur.

ARBEAU (THOINOT), nom sous lequel a été publié un livre singulier intitulé : *Orchésographie, et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jean de Preys, 1589, in-4° de 104 feuillets. Il y a des exemplaires de cet ouvrage sans date; il y en a d'autres aussi qui ne sont pas d'une seconde édition, mais dont on a changé le frontispice; ceux-ci ont pour titre : *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et de tablature pour apprendre à danser, battre le tambour, en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arrigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnêtes exercices fort convenables à la jeunesse*, etc. Langres, 1596, in-4°. Thoinot Arbeau est un pseudonyme; le véritable auteur de l'*orchésographie* est Jean Tabourot, official de Langres, vers la fin du 16me siècle. On trouve dans son recueil beaucoup d'airs originaux français, et l'on y voit que la plupart de ces airs, après avoir servi pour la danse, ont été convertis en chansons, dont Tabourot donne les paroles.

ARBUTHNOT (LE DOCTEUR JEAN), médecin qui eut quelque célébrité sous le règne de la reine Anne, était fils d'un membre du clergé d'Écosse, allié de fort près à la noble famille de ce nom. Il fit ses études à l'université d'Aberdeen et y prit ses degrés de docteur en médecine. Ayant été nommé médecin ordinaire de la reine Anne en 1709, il fut bientôt après reçu membre du collége de médecine, et admis à la société royale de Londres. Vers la fin de sa vie, il se retira à Hampstead et y mourut le 27 février 1735. On a publié divers opuscules du docteur Arbuthnot sous ce titre : *Miscellaneous works*, Glascow, 1751, 2 volumes in-8°. Outre ses talens comme médecin, ce docteur possédait des connaissances assez étendues en musique, et l'on a de lui diverses antiennes insérées dans un recueil publié par le docteur Croft en 1712. Ami sincère de Handel et son partisan le plus chaud, il écrivit plusieurs pamphlets où il prenait vivement la défense de ce grand compositeur dans les querelles qu'il eut à soutenir pour ses entreprises de théâtres : ces pièces ont été insérées dans le premier volume de ses *Miscellanées*. La première est intitulée : *Le diable est déchaîné à Saint-James, ou relation détaillée et véritable d'un combat terrible et sanglant entre madame Faustina et madame Cuzzoni, ainsi que d'un combat opiniâtre entre M. Boschi et M. Palmerini, et*

enfin de quelle manière Senesino s'est enrhumé, a quitté l'Opéra et chante dans la chapelle de Henley. Peu de temps après, il écrivit un second manifeste à l'occasion des disputes avec Senesino, sous ce titre : *l'Harmonie en révolte, épître à Georges-Frédéric Handel par Hurlothrumbo Johnson Esq.*

ARCADELT (Jacques), dont le nom est quelquefois orthographié *Archadet*, *Arkadelt*, *Harcadelt*, ou *Arcadet*, naquit dans les Pays-Bas vers les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième. Walther (*in Musikalisches Lexikon*) dit qu'il fut élève de Josquin de Prés : cela n'est pas vraisemblable, car il ne paraît pas que Josquin dirigeât une école de musique à l'époque où Arcadelt aurait pu recevoir de ses leçons. Ce qui a pu donner lieu à cette supposition, c'est que plusieurs auteurs ont désigné, on ne sait pourquoi, ce musicien sous le nom d'*Arcadet Gombert*, ce qui l'a fait confondre avec Nicolas Gombert, véritablement élève de Josquin. Quoi qu'il en soit, Arcadelt fut un des plus savans musiciens de son temps. Vers 1536, il se rendit en Italie, et se fixa à Rome, où il devint maître des enfans de chœur de Saint Pierre du Vatican; mais il n'occupa ce poste que depuis le mois de janvier 1539 jusqu'à la fin du mois de novembre de la même année. Le 30 décembre 1540 il fut agrégé au collége des chapelains chanteurs pontificaux; en 1544 il parvint au grade d'abbé camerlingue de la même chapelle, dignité qu'il conservait encore en 1549, comme on le voit par les journaux manuscrits de la chapelle pontificale. Une lacune qui existe dans ces journaux pendant les années 1550, 1551 et 1552, ne permet pas de donner avec précision la date de l'époque où il quitta la chapelle pour entrer au service du cardinal Charles de Lorraine, duc de Guise. On peut croire toutefois qu'il ne s'attacha au cardinal que lorsque celui-ci fut envoyé à Rome par la cour de France, en 1555, pour engager le pape Paul IV à entrer dans une alliance contre l'Autriche. La nouvelle situation d'Arcadelt le conduisit à Paris, où il termina vraisemblablement ses jours. Les compositions de cet auteur sont les suivantes : 1° Trois livres de messes à trois, quatre, cinq et sept voix, Paris, Adrien Le Roy, 1557. Un livre de trois de ces messes, à quatre et cinq voix, a été réimprimé à Paris en 1583, in-4°; 2° *Il primo libro de' madrigali a più voci*, Venise, 1538; 3° *Il secondo libro de' madrigali* etc., Venise, Antoine Gardane, 1539. Le premier livre de ces madrigaux a été réimprimé à Venise, par Vincenzo Bianchi; en 1540. Burney, qui a donné un madrigal en partition tiré de ce premier livre (*History of music*, t. III, p. 303), cite une édition de 1545. Ce livre commence par le madrigal : *Il bianco e dolce cigno*. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, fait l'éloge du style d'Arcadelt dans le genre madrigalesque, où il paraît avoir été fort habile. Ce biographe dit avoir vu trois livres de madrigaux du même auteur, tous imprimés vers le même temps; il semble croire qu'il n'en a pas fait davantage; cependant le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV, roi de Portugal, indique le cinquième livre, mais sans date et sans nom de lieu. J'ai vu citer quelque part : *Madrigali a quattro voci di messer Arkadelt*, Venise, 1575, in-4°. C'est probablement une réimpression. Doni, dans sa *libreria* (part. ult. fol. 64) fait mention de cinq livres de madrigaux de ce musicien. 4° *L'excellence des chansons musicales*, Lyon, 1572. La deuxième édition de cet œuvre a paru dans la même ville, en 1587, in-4°. Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 130) et Lichtenthal (*Biographia di musica*, t. III, p. 170) ont rangé cet ouvrage parmi les livres théoriques, quoique ce ne soit qu'un recueil de chansons. 5° *Chansons françaises à plusieurs parties*, Lyon, 1586. On trouve aussi des chansons françaises d'Arcadelt dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et par Adrien Le Roy, notamment

dans le *Dixième livre de chansons à quatre parties composées par plusieurs autheurs*, Paris, 1552, in-4° obl. Nicolas Du Chemin. Enfin, on trouve des chansons à trois voix d'Arcadelt dans un recueil publié à Venise en 1565, in-4°, sous ce titre : *Adriani Wigliar (Willaert), Cypriani de Rore, Archadelt et Johannis Gero, cantiones trium vocum, aliaque madrigalia trisona diversorum auctorum.*

ARCHANGELO, compositeur de musique d'église au 16me siècle, né à Lonato, vécut à Brixen, dans le couvent de Saint-Euphem, de l'ordre de Mont Cassin. Possevin (Apparat. Sac. t. I, p. 114) cite un de ses ouvrages sous ce titre : *Sacræ cantiones ;* ce sont des motets pour le jour de Noël et la semaine sainte, Venise, 1585.

ARCHESTRATE, musicien grec. On ignore le lieu de sa naissance et le temps où il a vécu; mais on sait qu'il avait écrit un *Traité sur les joueurs de flûte* (Athénée, liv. 14, c. 9), qui n'est pas venu jusqu'à nous. Je ne sais où Laborde (qui cite Athénée) a pris qu'Archestrate était né à Syracuse et fut disciple de Terpsion : il n'y a pas un mot de cela dans Athénée.

ARCHIAS, fameux joueur de trompette, né à Hybla en Sicile, fut couronné aux jeux Olympiques, dans les Olympiades 97, 98 et 99. Pollux nous a conservé une épigramme d'Archias, dans laquelle il dédie une statue à Apollon, en reconnaissance de ce qu'il avait joué de la trompette pendant trois jours aux jeux Olympiques, sans se rompre aucun vaisseau, quoiqu'il sonnât de toute sa force.

ARCHIER ou ARCHER (JEAN L'), contrapuntiste du 16me siècle, était né à Doulens, dans la Picardie, ainsi que le prouve une *Ordonnance pour le reiglement de l'hostel de monseigneur le duc de Bourgoigne*, laquelle se trouve dans les archives du duché de Bourgogne qui ont été séparées de celles du duché de Brabant et transportées à Lille. Cette pièce se trouve au troisième volume des réglemens de l'hôtel des ducs. On y voit que l'Archier fut au service du duc de Bourgogue; mais l'ordonnance ne porte point de date précise.

Un compte de dépenses relatives aux funérailles de François Ier, roi de France, en 1547, publié dans la Revue musicale (1832, n° 31, p. 243), prouve que maître Jean l'Archier ou Larcher était alors chantre de la chapelle et de la chambre. Il est vraisemblable que les avantages accordés alors aux musiciens de la cour de France l'avaient déterminé à quitter la musique du duc de Bourgogne; mais on n'a point encore découvert de document qui indique l'époque précise de ce changement de position. Le nom de l'Archer ne se trouve pas parmi les musiciens de la chapelle de François Ier, dans les comptes de 1532 et de 1533.

Il ne faut pas confondre Jean l'Archer ou l'Archier avec un autre musicien nommé *Pierre Archer,* qui figure dans un compte de la chapelle de François Ier, pour l'année 1532, tiré d'un manuscrit du 16me siècle, appartenant à la Bibliothèque du Roi, à Paris, et qui a été publié par M. Castil-Blaze, dans son livre intitulé *Chapelle musique des Rois de France*. On voit par ce compte que les appointemens de ce chantre de la chapelle étaient de 300 livres tournois et qu'il avait eu cette année une gratification de 75 livres, en tout 375 livres tournois ou environ 1487 fr. 50 c. de notre monnaie [1], somme considérable pour cette époque.

On trouve des spécimens du savoir de *l'Archier* dans les *Sacr. Cant. quinque vocum*, publiés à Anvers par Tilman Susato, en 1546 et 1547.

ARCHILOQUE, poète et musicien grec, né à Paros, l'une des Cyclades, paraît avoir vécu entre la XVme et la XXXVIIIme olympiade. Il était fils de Télésicle et d'une esclave nommée *Enipo*. Doué de talens extraordinaires, la bonté de son

[1] Par une ordonnance du 5 mars 1532, sur les monnaies, la valeur de la livre tournois avait été fixée à 3 fr. 70 centimes.

cœur n'égalait pas malheureusement la beauté de son esprit, et lui-même a pris soin de nous instruire de plusieurs circonstances de sa vie qui font peu d'honneur à son caractère et à ses mœurs. Sa plume était redoutable à ses ennemis et même à ses amis qu'il déchirait par amusement : tant de licence détermina les Lacédémoniens à lui interdire l'entrée de leur pays et à défendre la lecture de ses ouvrages. Il fut tué dans un combat, on ne sait à quelle occasion, par un certain Calloudis, surnommé Corax, qui ne fit ce meurtre que pour conserver sa vie. Les inventions que Plutarque (*De Musicâ*) attribue à Archiloque sont : 1° *Le rhythme des trimètres;* 2° *Le Passage d'un rhythme dans un autre d'un genre différent;* 3° *La paracataloge* (désordre dans l'arrangement des sons et dans le rhythme); 4° *La manière d'adapter à tout cela le jeu des instrumens à cordes;* 5° *Les Épodes;* 6° *Les Tétramètres;* 7° *Le rhythme prooritique;* 8° *Le prosodiaque;* 9° *L'Élégie;* 10° *L'Extension de l'ïambique jusqu'au péan épibate;* 11° *Celle de l'héroïque jusqu'au prosodiaque et au crétique;* 12° *L'exécution musicale des vers ïambiques, dont les uns ne font que se prononcer pendant le jeu des instrumens et dont les autres se chantent.*

ARCHITAS, philosophe pythagoricien, naquit à Tarente, dans la grande Grèce (aujourd'hui le royaume de Naples), et fut le contemporain de Platon, avec qui il se trouva à la cour de Denys, tyran de Syracuse. Ce fut lui qui sauva la vie à ce philosophe, que Denys voulait faire mourir, par une lettre qu'il écrivit à ce prince. Porphyre et Théon de Smyrne disent qu'il a écrit un traité sur les harmoniques et un autre sur les flûtes : ces deux ouvrages sont perdus.

ARCONATI (le père), né à Sarnano, vers 1610, entra fort jeune dans l'ordre des cordeliers appelés *Mineurs conventuels*. Après avoir fait de bonnes études musicales, il écrivit pour l'église une grande quantité de messes, de vêpres, et d'autres morceaux de musique qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du couvent de Saint-François, à Bologne. Nommé maître de chapelle de ce couvent en 1653, il succéda dans cette place au P. Guido Montalbani; mais il ne la garda que peu d'années, car il mourut en 1657 : son successeur fut le P. François Passerini.

ARDALE, joueur de flûte, était fils de Vulcain, selon Pausanias, et naquit à Trézène, ville du Péloponèse. Plutarque (*de Musicâ*) dit qu'il réduisit en art la musique pour les flûtes. Pline (lib. 7, c. 56) attribue à un Trézénien, qu'il nomme *Dardanus*, la manière d'accompagner le chant par les flûtes (*Cum tibiis canere voce Træzenius Dardanus instituit*); ce passage semble se rapporter à Ardale, c'est pourquoi Méziriac et le père Hardouin ont remarqué qu'il fallait substituer *Ardalus* à *Dardanus*, dont aucun autre écrivain de l'antiquité ne parle. Il y a dans le banquet des sept sages de Plutarque un Ardale de Trézène, joueur de flûte et prêtre des Muses; mais il ne faut pas le confondre avec celui-ci qui est beaucoup plus ancien.

ARDEMANIO (JULES-CÉSAR), Milanais, maître de chapelle et organiste de l'église Sainte-Marie *della Scala* et de *Santa-Fedele*, à Milan, mourut dans cette ville en 1650. On a de lui des *Motets* imprimés à Milan en 1616, et des *Faux-Bourdons*, publiés en 1628.

ARENA (JOSEPH), compositeur napolitain, né au commencement du 18me siècle, a mis en musique *Achille in Sciro*, représenté à Rome en 1738, *Tigrane*, à Venise, 1741, *Alessandro in Persia*, à Londres, 1741, *Farnace*, à Rome, 1742.

ARENBERG (***), écrivain Allemand, qui n'est connu que par une dissertation latine sur la musique des anciens, insérée dans le neuvième volume des *Miscellanées* de Leipsick.

ARESTI (FLORIANO), organiste de l'église métropolitaine de Bologne, et académicien philharmonique, naquit à Bo-

logne, vers la fin du 17me siècle. On connaît de lui les opéras suivans : *Crisippo*, à Ferrare, en 1710; *Inganno si vince*, Bologne, 1710; 2° *Enigma disciolta*, en 1710, à Bologne; 3° *Costanza in cimento colla crudelta*, à Venise, en 1712; 4° *Il trionfo di Pallade in Arcadia*, à Bologne, en 1716. Fantuzzi (*Scrittori Bolognesi*) dit qu'Aresti a cessé de vivre avant 1719, ou au plus tard dans le cours de cette année.

ARETIN (GUI). *Voyez* GUI.

ARETIN (CHRISTOPHE, BARON D'), homme savant et distingué dans les sciences, les arts et la littérature, né le 2 décembre 1773 à Ingolstadt, fut nommé conseiller de cour, à Munich en 1793. En 1795, on l'envoya comme commissaire à Wetzlar; en 1799, il fut fait conseiller de la direction provinciale auprès de la députation de droit public, à Munich, et en 1804, bibliothécaire de la cour. C'était un pianiste habile et un compositeur de quelque mérite. On a de lui une messe et une symphonie qui ont été exécutées par l'orchestre de la cour, et qui ont obtenu beaucoup de succès. Il a fait imprimer en 1810, par le procédé lithographique, deux recueils de chansons allemandes de sa composition, sous le nom d'Auguste *Renati*. Le baron d'Aretin est mort à Munich en 1822.

Voyez la *Bavière savante*, de Kl. Bader, t. 1, p. 35.

ARETINO. *Voyez* APPOLONI.

ARETINUS (PAUL), compositeur de musique d'église qui vivait dans la seconde moitié du 16me siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Responsoria hebdomodæ sanctæ, ac natalis Domini, Te Deum et Benedictus quatuor voc.*, Venise, 1567; 2° *Sacra responsoria*, etc., Venise, 1574, in-4°. Il est vraisemblable que le nom d'*Aretinus* ne fut donné à ce compositeur que pour désigner sa patrie, qui était Arezzo, ville de la Toscane; son véritable nom de famille est inconnu.

AREVALO (FAUSTINO), écrivain espagnol qui n'est connu que par l'ouvrage suivant : *Hymnodia Hispanica ad cantus, latinitatis, metrique leges revocata et aucta. Præmittitur dissertatio de Hymnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione. Romæ, ex typographia Salomonianæ ad divi Ignatii*, 1784, in-4°. Je présume que cet auteur est un des jésuites espagnols réfugiés à Rome, après leur expulsion de l'Espagne.

ARGENTILL (CHARLES D') ou D'ARGENTILLY, contemporain d'Arcadelt, fut comme lui chanteur et compositeur de la chapelle pontificale dans la première moitié du seizième siècle. L'abbé Baini le range parmi les musiciens flamands qui brillèrent alors en Italie; mais il est plus vraisemblable qu'il était de la Picardie, où il existe des familles de ce nom. On trouve quelques motets de cet auteur dans les recueils publiés en Italie antérieurement à 1550.

ARGENTINI (ÉTIENNE), moine, bachelier en théologie et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Venise, naquit à Rimini vers 1600. Il a fait imprimer : 1° *Missæ trium vocum*, Venise, 1638; 2° *Salmi concertati*, ibid. 1638.

ARGIES (GAUTHIER D'), poète et musicien du treizième siècle, était de la maison d'Argies en Picardie. Le manuscrit de la bibliothèque du roi, coté 7222, contient vingt-une chansons notées de sa composition.

ARGYROPYLE (JEAN), littérateur et musicien grec, né à Constantinople en 1404. A l'époque où Amurat II fit le siége de cette ville, il s'en éloigna et alla s'établir à Florence en 1430. Il y donna des leçons de sa langue maternelle. La peste ayant ravagé l'Italie, Argyropyle en fut atteint, et il mourut à Rome en 1474, à l'âge de 70 ans. Il a laissé un volume de chants à voix seule, sous le titre de *Monodia*, que Gérard Vossius assure exister dans la bibliothèque du roi de France (*De Hist. Græc.*, lib. 4, p. 493); mais je ne l'y ai point trouvé.

ARIANUS (JEAN T.), écrivain du 16me siècle, qui a publié un livre intitulé : *Isagoge mus. poet.*, Erfurt, 1581, in-4°. On n'a aucuns renseignemens sur cet auteur.

ARIBON, scolastique, qu'il ne faut pas confondre avec l'évêque de Frisingue du même nom, naquit probablement dans les Pays-Bas, vers le milieu du onzième siècle, car il a dédié un traité de musique dont il est auteur à Elleuhard, évêque de Frisingue, mort en 1078 (*Vid. C. Meichelbeck in Hist. Frising.*). L'ouvrage d'Aribon, intitulé *Musica*, est une sorte de commentaire sur quelques points de la doctrine de Gui d'Arezzo : l'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. 2, p. 197-229). La préface avait été déjà publiée par le P. Pez (*In Thes. anecd., t.* 6, *p.* 222). Une des parties les plus utiles de l'ouvrage d'Aribon est celle qui a pour titre : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias.* Les passages dont il s'agit sont tirés du micrologue de Gui ; Aribon aurait pu en augmenter la liste, car le moine d'Arezzo est certes un des écrivains sur la musique du moyen âge les moins intelligibles ; ajoutons que sa latinité est fort incorrecte et abonde en barbarismes. Le livre d'Aribon nous fournit encore une indication qui mérite d'être remarquée dans le chapitre de son livre qui a pour titre : *De distinctionibus cantuum, et cur finales dicantur ac superiores.* Il y cite un passage de Gui qui n'existe ni dans les ouvrages de ce moine publiés par l'abbé Gerbert dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, ni dans les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris que j'ai consultés ; ce qui semblerait indiquer que nous n'avons pas tous les écrits de Gui d'Arezzo, ou du moins qu'il y a des lacunes dans ceux qui sont venus jusqu'à nous. Voici, au reste, le passage dont il s'agit : *Quamvis principia, præsertim tamen fines distinctionum sunt considerandi, qui præcipue debent finales repetere, ut domnus Guido dicens :* « Item ut ad « principalem vocem, id est, finalem pene « omnes distinctiones currant ; hoc tamen « rarius invenitur, quam crebrius. » (Voy. *Gui d'Arezzo*).

ARIETTO (SIMON), célèbre violiniste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, naquit à Verceil. Après avoir été pendant quelque temps au service du duc de Mantoue, il revint dans sa ville natale, et de là passa à la cour du duc de Savoie, en 1630. Arietto est le premier violiniste qui soit mentionné comme virtuose dans l'histoire de cet instrument. Il eut deux fils, François et Simon, qui, quoique fort habiles sur le violon, n'égalèrent point leur père.

ARIGONI (JEAN-JACQUES), compositeur du 17me siècle, et membre de l'Académie *Fileutera*, dans laquelle il était connu sous le nom de *l'Affettuoso*, a publié à Venise, en 1623, des madrigaux à deux et trois voix, de sa composition. On connaît aussi du même auteur : *Concerti da camera*, Venise, 1635.

ARION, poète et joueur de cithare, né à Méthymne, dans l'île de Lesbos, fut, dit Hérodote, l'inventeur du dithyrambe, et composa plusieurs hymnes fameux. Le même historien et Aulugelle, d'après lui, disent qu'il acquit de grandes richesses par la beauté de son chant et de ses vers, dans un voyage qu'il fit en Italie et en Sicile. Ce fut au retour de ce voyage que, s'étant embarqué pour aller à Corinthe sur un vaisseau de cette ville, les matelots, tentés par ses richesses, prirent la résolution de le jeter à la mer. En vain, il s'efforça de les fléchir ; tout ce qu'il put obtenir, fut qu'avant de se précipiter dans les ondes, il prendrait sa lyre, et chanterait quelques élégies. On connaît le récit d'Aulugelle et des poètes, qui ont dit qu'un dauphin, attiré par le charme de sa voix, le reçut sur son dos, et le porta jusqu'au cap Ténare (aujourd'hui cap Matapan), dans le Péloponèse. On dit aussi qu'Arion fut inventeur des chœurs et des

danses en rond : quelques-uns prétendent que cette invention est due à Lasus.

ARIOSTI (ATTILIO), dominicain, naquit à Bologne vers 1660, et s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique. Il paraît qu'il obtint une dispense du pape qui l'exemptait des devoirs de son état, et lui permettait de se livrer à la composition des ouvrages de théâtre. Après avoir terminé ses études, il écrivit pour le théâtre de Venise, en 1696, l'opéra de *Dafne*, de Zeno. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de l'électrice de Brandebourg. L'anniversaire du mariage du prince Frédéric de Hesse-Cassel avec la fille de l'électrice, donna lieu, en 1600, à des fêtes brillantes où l'on représenta un intermède d'Ariosti, intitulé la *Festa d'Imenei*, à la maison de plaisance de la princesse, près de Berlin. Dans cet ouvrage, ainsi que dans ceux qui lui succédèrent immédiatement, Ariosti imita servilement le style de Lulli ; mais dans son opéra d'*Atys*, il changea de manière, et se rapprocha de celle d'Alexandre Scarlatti, sans pouvoir jamais en avoir une qui lui fût propre. Au bout de quelques années de séjour à Berlin, il reçut une invitation pour se rendre à Londres, où il arriva en 1716 : il y obtint des succès assez brillans dans son *Coriolan* et dans *Lucius Verus* : on imprima même les partitions entières, distinction jusqu'alors sans exemple en Angleterre. Mais à l'arrivée de Handel dans ce pays, ses faibles rivaux Bononcini et Ariosti perdirent la faveur du public, et leurs pâles compositions disparurent devant les œuvres de ce grand musicien. Ariosti finit par tomber dans un état voisin de la misère, et fut obligé de publier par souscription, en 1728, un livre de cantates de sa composition, qu'il dédia au roi Georges Ier. Heureusement ces sortes d'entreprises sont ordinairement couronnées par le succès en Angleterre : celle-ci produisit un bénéfice de près de mille livres sterling. Peu de temps après, Ariosti partit pour l'Italie et se retira à Bologne. On ignore l'époque de sa mort.

A ses talens comme compositeur, Ariosti joignait le mérite d'être bon violoncelliste et habile exécutant sur la viole d'amour. A la sixième représentation de l'*Amadis* de Handel, il exécuta un morceau sur la viole d'amour, instrument alors inconnu en Angleterre, et le charme de l'instrument joint à son talent excita un enthousiasme général. Il était d'un caractère doux et affable, mais c'était un homme de peu de génie. Voici la liste de ses compositions connues : 1° *Daphne*, en un acte, 1696 ; 2° *Erifile*, Venise, 1697 ; 3° *la Madre de' Maccabei*, à Venise, en 1704 ; 4° *La Festa d'Imenei*, Berlin, 1700 ; 5° *Atys*, Lutzenbourg, 1700 ; 6° *Nabucodonosor*, Vienne, 1706 ; 7° *La più gloriosa fatica d'Ercole*, Bologne, 1706 ; 8° *Amor tra Nemici*, Vienne, 1708 ; 9° *Ciro*, Londres, 1721 ; 10° Le premier acte de *Mutius Scevola*, ibid., 1721 ; 11° *Coriolan*, ibid., 1723 ; 12° *Vespasien*, ibid., 1724 ; 13° *Artaserse*, 1724 ; 14° *Dario*, ibid., 1725 ; 15° *Lucius Verus*, Londres, 1726 ; 16° *Tenzone*, ibid., 1727 ; 17° *Cantates, and a collection of lessons for the viol d'amore*, Londres, 1728, 18° *S. Radegonde, Regina di Francia, oratorio*, 1693.

ARISTIAS, musicien athénien, a écrit un *Traité des Cytharèdes* (Athénée, liv. 14, c. 4) qui n'est pas venu jusqu'à nous.

ARISTIDE QUINTILLIEN, l'un des auteurs grecs dont les écrits sur la musique sont parvenus jusqu'à nous, est plus connu par son livre que par les circonstances de sa vie. On ignore et le lieu et la date de sa naissance. Meibomius a cru devoir la fixer à la CCXXIV^me^ olympiade, sous le règne d'Adrien, époque où vivait Plutarque ; mais d'après la doctrine qu'il a exposée dans son ouvrage et qui est celle de la plus ancienne école grecque, d'après la pureté de son style, enfin d'après sa dévotion aux Dieux du paganisme, l'abbé Requeno (*Saggi sul ristabilmento dell' arte ar-*

monica, t. 1, p. 2, c. 10) conclut qu'il a vécu sous le règne d'Auguste, ou au commencement du suivant. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il est postérieur à Cicéron, car il cite cet orateur dans son traité de musique : *ἅπερ πολλοῖς τε ἄλλοις εἴρηται, καὶ τὸν ἐν τοῖς κεχαρισμένοις τοῦ ῥωμαίου πολιτικοῖς τὰ κατὰ μουσικῆς ῥηθέντα.* (*V.* Arist. Quint. ex édit. Meib. lib. 2, p. 69). Meibomius conjecture aussi qu'Aristide Quintillien vécut antérieurement à Ptolémée parce qu'il parle du système des treize modes, établi du temps d'Aristoxène, et qui fut ensuite porté jusqu'à quinze, sans faire aucune mention de la réduction du système à sept modes qui fut faite plus tard par Ptolémée. Cette considération ne paraît pas concluante; mais il y a d'autres motifs pour croire qu'Aristide Quintillien est antérieur à Ptolémée : Meibomius ne les a pas aperçus. Il est au reste remarquable qu'aucun auteur de l'antiquité n'a parlé de cet écrivain.

L'ouvrage d'Aristide n'a qu'un titre général qui en indique peu la nature : ce titre est *περὶ μουσικῆς* (*Sur la musique*). Ce traité est divisé en trois livres : on le considère avec raison comme ce qui nous reste de plus clair et de plus satisfaisant sur la musique des Grecs, bien qu'il soit plutôt théorique que pratique, ainsi que la plupart des traités de l'art musical qui nous sont venus de l'antiquité. A l'égard de la doctrine exposée par Aristide sous le rapport de la division de l'échelle musicale, elle est conforme à la théorie des nombres de Pythagore. Je crois donc que le P. Martini s'est trompé sur le sens des paroles de cet auteur, lorsqu'il a dit qu'Aristide a divisé dans le premier livre de son ouvrage le ton en deux demi tons égaux, mais qu'il se conforme à la doctrine de Pythagore dans le troisième livre [1]. Voici le texte grec : *λόγον δέ φημι, τὴν πρὸς ἄλληλα κατ' ἀριθμὸν σχέσιν. ἄλογα δὲ, ὧν οὐδεὶς πρὸς ἄλληλα λόγος εὑρίσκεται. Τοῦ μὲν οὖν διατεσσάρων λόγος ἐστὶν ἐπίτριτος. Τοῦ διὰ πέντε, ἡμιόλιος. Τοῦ δὲ διὰ πασῶν, ὁ διπλάσιος. Τόνος δὲ, ὁ ἐπόγδοος* : *J'appelle raison les rapports qu'ils ont* (les intervalles) *entre eux selon le nombre. Les* (intervalles) *irrationnels sont ceux dont on ne peut rendre raison. C'est ainsi que la quarte est dans le rapport de* 3 : 4 (ratio supertertia); *que celui de la quinte est de* 2 : 3 (ratio sesquialtera); *celui de l'octave, de* 1 : 2 (ratio dupla); *et que celui du ton est de* 8 : 9 (ratio superoctava). Il est évident que le P. Martini n'a pas donné assez d'attention au sens de ce passage. Il est vrai qu'Aristide Quintillien ajoute plus loin : *ἔτι δὲ ἄρτια ἃ μὲν ἐστιν ἄρτια, ἃ δὲ περιττά. ἄρτια μὲν, τὰ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ὡς ἡμιτόνιον καὶ τόνον. περιττὰ δὲ, τὰ εἰς ἄνισα. ὡς αἱ Γ διέσεις*, etc. : *Ensuite il en est* (des intervalles) *qui sont pairs, et d'autres impairs. Les intervalles pairs sont ceux qui peuvent être divisés également, comme le demi ton et le ton; les impairs, ceux qui se divisent inégalement comme les dièses ternaires*, etc. Mais l'auteur a eu en vue, dans ce passage, certaine classification des intervalles plutôt que la loi de leurs proportions. Tout le reste de l'ouvrage prouve d'ailleurs que la doctrine de Pythagore était celle qu'Aristide avait adoptée. Je ne dois pas oublier de dire qu'Aristide Quintillien a exposé d'une manière plus claire qu'aucun autre auteur les principes du rhythme de l'ancienne musique grecque.

Le texte du traité de musique d'Aristide Quintillien a été publié par Meibomius, dans le deuxième volume de sa collection intitulée : *Antiquæ Musicæ auctores* (Amsterdam, Elzevier, 1652, 2 vol. in-4°); il y a joint une version latine et beaucoup de notes critiques et grammaticales. Le manuscrit dont il se servit pour cette publication avait appartenu à Joseph Scaliger et était ensuite passé dans la bibliothèque

[1] « In quanto alla dottrina, ossia teorica della musica, « albenchè nel primo libro egli faccia parola della divi« sione del tuono in due semituoni uguali, e dei diesis « trientali e quadrantali, così pure, secondo il sistema, « di Aristosseno, parli delle differenze, non già delle pro« porzioni degl' intervalli, ciò non ostante nel decorso « dell' opera, al libro terzo, parlando di proposito degl' « intervalli, egli s'uniforma al sistema Pittagorico : (*Martini, stor. della musica*. T. 3, c. 7, p. 516.)

de Leide : il lui fut communiqué par Daniel Heinsius. Meibomius dit dans sa préface qu'il confronta ce manuscrit avec deux autres, l'un de la bibliothèque du collége de la Madeleine, ò Oxford, l'autre de la Bibliothèque Bodléienne, collationné par Gérard Langbain; enfin, Saumaise lui envoya de Paris divers passages rectifiés, ainsi que des exemples de notation tirés des manuscrits 2455 et 2460 in-fol. de la Bibliothèque du Roi, à Paris, et Allacci lui envoya aussi de Rome les mêmes passages et les mêmes exemples de notation qu'il avait copiés dans un manuscrit de la Bibliothèque Barberinne. L'identité des textes dans les bons manuscrits aurait dû éclairer Meibomius sur la nécessité de les étudier avec soin pour en saisir le sens; mais arrêté en plus d'un endroit par des difficultés qu'il ne pouvait surmonter, il se persuada légèrement que ces passages avaient été corrompus por les copistes, et il leur substitua des corrections qui sont autant d'erreurs. *Ces manuscrits* (dit-il) *se rapportent de telle sorte l'un à l'autre, qu'il n'est pas difficile de voir qu'ils découlent tous de la même source* [1]. Et dans un autre endroit il dit aussi : *Tous ces manuscrits ne m'ont servi qu'à me prouver que partout où il y a des fautes, elles sont anciennes* [2]. Préoccupé de l'idée de ces fautes prétendues, il o changé le sens de plusieurs phrases importantes, et a substitué à un exemple curieux d'une notation très ancienne de la musique grecque, les signes plus modernes de lo notation d'Alypius. Il faut lire, sur ces altérations du texte d'Aristide Quintillien par Meibomius, les remarques fort savontes que Perne a fait insérer dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 481-491).

Il n'est pas inutile de relever ici une inadvertance singulière échappée ò Clavier dans l'article sur Aristide Quintillien qu'il a donné dans la Biographie universelle de Michaud. Ce savant dit que l'édition du livre de cet écrivain donnée par Meibomius est lo meilleure : il avait oublié qu'il n'y en a pos d'autre.

ARISTOCLÈS, écrivain grec sur la musique, cité par Athénée (lib. 14, c. 4), n'est connu que par ce qu'en dit ce compilateur. Il ovait composé un *Traité sur les chœurs*, et un autre *sur la musique*, qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

ARISTOCLIDE, fameux joueur de flûte et de cythare, descendant de Terpandre, fut le maître de Phrynis (*Voyez* ce nom). Il vivait du temps de Xerxès.

ARISTONIQUE, musicien grec, né à Argos, demeurait dans l'île de Corfou, et fut contemporain d'Antiochus. Ménechme, cité par Athénée, dit que l'art de jouer de la cythare simple lui est dû (Voy. *Athénée*, liv. 14, c. 9).

ARISTOTE, le plus célèbre et le plus savant des philosophes grecs, noquit à Stogyre (maintenant *Libanova*), ville de lo Macédoine, dans la première année de la XCIX^{me} olympiade. Nicomaque, son père, était médecin du roi Amintas, aïeul d'Alexondre. A l'âge de dix-sept ons, il passa sous la discipline de Platon, dont il suivit les leçons pendant près de vingt ous. Après la mort de son maître, Aristote quitto l'académie pour se rendre auprès de Philippe, qui lui confia l'éducation d'Alexondre. Le philosophe avait atteint sa quarante-septième année lorsque le fils de Philippe monta sur le trône de la Macédoine : après cet événement Aristote retourno à Athènes, où il enseigna au lycée pendont treize ans. So faveur auprès de son royol élève ne diminua jamais. Non seulement celui-ci fit rétablir ò sa demande la ville de Stagyre, que Philippe avait détruite, mois il fit d'énormes dépenses pour procurer à son moitre les moyens de pénétrer dans les secrets de la nature. Ayant atteint l'âge de soixante-trois ans, Aristote

[1] Quippe ita inter se conveniunt, ut ab uno omnes manasse non difficulter perspiciatur. (M. Meibom. in not. ad Arist. Quint., p. 224).

[2] Ab his ferme alia ratione non sum adjutus, quam quod sua auctoritate vetera ubique menda esse confirmarent. (*M. Meibom. in præfat. lectori benevolo.*)

cessa de vivre, la troisième année de la cxiv^{me} olympiade; en mourant il laissa son école sous la direction de Théophraste, son élève.

La philosophie fondée par Aristote est connue sous le nom de *philosophie péripatéticienne*. Ce n'est point ici le lieu d'examiner sa doctrine, ni d'analyser les nombreux ouvrages qu'il a laissés sur presque toutes les branches des sciences, encore moins de considérer l'influence que ses livres, venus de l'Orient, ont exercé sur la direction des études européennes, pendant bien des siècles; il ne doit être parlé que de ses travaux relatifs à la musique. Un homme doué d'un savoir universel comme Aristote ne pouvoit négliger cet art à une époque où toute la Grèce en faisait l'objet de ses études. Diogène Laerce nous apprend en effet qu'il avait écrit un livre sur la musique et un autre ouvrage sur les concours de musique des Jeux Pythiens. Ces productions sont perdues. Porphyre a conservé dans son commentaire sur les Harmoniques de Ptolémée un fragment du traité de l'ouïe d'Aristote. Antoine Gogavini a donné une version latine de ce fragment à la suite de sa traduction des *Élémens harmoniques* d'Aristoxène et du traité de musique de Ptolémée. La dix-neuvième section des *Problèmes* d'Aristote est relative à la musique ou plutôt à l'acoustique; on trouve ces problèmes dans les diverses éditions des œuvres complètes du philosophe, et particulièrement dans celles de Paris de 1619 et de 1639, 3 vol. in-folio. On en a donné des éditions séparées, l'une avec une traduction latine de Gaza et d'Aponi, Venise, 1501, in-folio, l'autre avec un commentaire de Louis Septali, Lyon, 1632, in-fol. Le plus ancien commentaire sur les problèmes d'Aristote, est celui qui a été fait par Albert (le grand) (*Voyez* ce nom). Pietro d'Albano en a aussi donné un très ample sous le titre de *Expositio problematum* (sic) *Aristotelis;* cet ouvrage a été imprimé à Mantoue en 1475, in-folio. Ce qui concerne la musique y est traité d'une manière fort étendue dans la section XIX. Chabanon a donné, dans le 46e volume des Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres de Paris une traduction française des problèmes d'Aristote relatifs à la musique, avec un commentaire où il a tâché d'en éclaircir le sens, en général fort obscur. Les trois mémoires de Chabanon s'étendent depuis la page 285 jusqu'à 355. (Voy. *Chabanon*). François Patrizio a essayé de démontrer dans son traité *Della poetica, deca istoriale, deca disputata* (Ferrare, 1586, in-4°) que ces problèmes ne sont point l'ouvrage d'Aristote. Les chapitres 3, 5, 6 et 7 de la *Politique* du philosophe traitent aussi d'objets relatifs à la musique. Enfin on trouve dans la *Poétique* du même auteur des passages assez étendus sur la musique théâtrale.

ARISTOXÈNE, philosophe péripatéticien, naquit à Tarente dans la cxi^{me} olympiade, c'est-à-dire, environ 324 ans avant J.-C. Spintharus, son père, lui donna les premières notions de la musique et de la philosophie. Aristoxène passa ensuite sous la direction de Lamprus d'Erythres, puis il entra à l'école de Xénophile de Chalcis, philosophe pythagoricien. Enfin il devint le disciple d'Aristote, à qui il resta long-temps attaché; mais, irrité de ce que ce philosophe avait désigné Théophraste pour son successeur, il calomnia la mémoire de son maître, et montra dès-lors cette basse jalousie dont il a donné des preuves en écrivant la vie de plusieurs grands hommes, tels que Pythagore, Architas, Socrate et Platon. On ignore l'époque de sa mort.

Il nous reste de lui un *Traité des élémens harmoniques*, en trois livres (περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων), dont on trouve des manuscrits dans presque toutes les grandes bibliothèques. Le premier qui publia le texte d'Aristoxène avec des notes fut Jean Meursius; il y a joint les ouvrages de Nichomaque et d'Alypius; cette collection a pour titre: *Aristoxenus, Nichomachus,*

Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi, Lugduni Batavorum, 1616, in-4°. On a réimprimé le texte et les notes dans les œuvres de ce philologue, tom. 6, p. 341 et suiv., et l'on y a joint la version de Meibomius. Antoine Gogavini a publié une version latine assez médiocre des élémens harmoniques d'Aristoxène, avec les harmoniques de Ptolémée, etc., sous ce titre : *Aristoxeni antiquis. harmonicorum elementorum libri tres. Cl. Ptolemæi harmonicorum, seu de musica libri III.* Venetiis; 1562, in-4°. L'édition considérée comme la meilleure du traité de musique d'Aristoxène est celle qui a été donnée par Meibomius, dans sa collection de sept auteurs grecs sur la musique, intitulée: *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amstelodami, 1652, 4° 2 vol.; toutefois cette édition est bien imparfaite; on y trouve du désordre dans le texte, et Meibomius n'a pas toujours saisi le sens de son auteur dans sa version latine. Il y a joint des notes et une préface.

Le texte d'Aristoxène a été fort altéré par d'ignorans copistes. Meibomius a fait observer que la fin de chaque livre manque; mais il n'a pas vu que l'introduction de l'ouvrage a été déplacée, et qu'on l'a mise dans le cours du second livre; enfin il n'a pas vu qu'une autre transposition eu lieu dans le premier livre, où un passage du second est cité comme une chose connue. C'est Wallis qui, dans ses notes sur Ptolémée, a fait ces remarques; elles ont été répétées par Requeno (*Saggi sul ristabilmento dell'arte armonica*, t. 1, p. 221).

J. B. Doni avait indiqué dans son traité *de Præstant. mus. veter.* t. 1 de ses œuvres, lib. II, p. 136, des fragmens des *Élémens rhythmiques* d'Aristoxène, d'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican; il en avait même commencé la traduction. L'abbé Morelli, savant bibliothécaire, a publié ces fragmens, en 1786, d'après ce manuscrit et un autre de la bibliothèque de St.-Marc.

Athénée cite quelques ouvrages d'Aristoxène qui ne sont pas venus jusqu'à nous : l'un était un *Traité des joueurs de flûte*, περὶ αὐλητῶν; le second traitait des flûtes et des autres instrumens de musique sous le titre de περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων; le troisième était un traité de musique, différent des Élémens harmoniques du même auteur; il avait pour titre : περὶ μουσικῆς. Ce livre traitait non seulement des diverses parties de l'art, telles que *la Métrique*, *la Rhythmique*, *l'Organique*, *la Poétique* et *l'Hyppocritique*, mais encore de l'histoire de la musique et des musiciens. C'est de celui-là que Plutarque parle dans son dialogue sur la musique, lorsqu'il fait dire à un des interlocuteurs : « Suivant Aristoxène (dans son premier livre sur la musique) ce fut sur le mode lydien que l'ancien Olympe composa l'air de flûte qui exprimait une lamentation sur la mort de Python. » Le dernier ouvrage d'Aristoxène relatif à la musique était un traité de l'art de percer les flûtes, περὶ αὐλῶν τρήσεως. Les écrits de cet ancien auteur ont été cités avec éloge par Euclide, Cicéron, Vitruve, Plutarque, Athénée, Aristide-Quintillien, Ptolémée, Boèce et plusieurs autres. St. Jérome a dit aussi en parlant de lui : *Et longe omnium doctissimus Aristoxenus musicus*, et Aulugelle (*Noct. Atticar.* lib. IV, c. XI) : *Aristoxenus musicus vir literatum veterum diligentissimus*. Il est remarquable que de tous les musiciens dogmatiques grecs qui sont venus jusqu'à nous, Aristoxène est le seul dont Plutarque fait mention.

Les Élémens harmoniques que le temps nous a conservés ne sont pas, comme on pourrait le croire, un traité de cette partie de la musique qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'*harmonie*; ἁρμονία, chez les grecs, signifiait, ainsi qu'Aristoxène le dit en plusieurs endroits de son livre, l'ordre mélodique des sons, le système sur lequel le chant était établi. Avant d'écrire cet ouvrage, Aristoxène avait donné son histoire de la musique et des anciens musiciens, où il établissait que ceux-ci divisaient

autrefois le ton en quotre parties égoles. Il ne fut pas compris, et l'on crut qu'il avait voulu démontrer que dans la pratique on peut chanter des intervalles de quarts de ton; il se plaint beaucoup de cette erreur en plusieurs endroits de son livre et affirme qu'on ne l'a pas entendu. Quoi qu'il en soit, ce fut pour faire prévaloir le système *égal*, c'est-à-dire celui de la division de l'octave en douze demi tons égaux, par opposition au système des proportions de Pythagore, qu'Aristoxène écrivit son livre, C'est done au temps de cet écrivain que commença cette discussion qui dure encore entre les musiciens et les mathématiciens, et dans laquelle on s'est trompé de port et d'autre, en ce que les géomètres n'ont pas vu que les proportions de chaque intervalle sont des faits isolés qui ne peuvent concourir à la formotion de la gamme ni fonder une tonalité, tandis que les musiciens ont ignoré la loi des affinités de sons, qui seule pouvait les faire triompher des résistances de leurs adversaires.

Pour principe fondamental de son système de musique, Aristoxène établit que l'oreille est le seul juge des intervalles harmoniques. Pythagore voulait que l'homme eût *à priori* la conscience mathémotique des rapports de ces intervalles : Aristoxène, suivont la doctrine de son maître Aristote, ne lui accorde que la foculté de s'en instruire par l'expérience. Didyme (V. ce nom), écrivain grec, avait composé un livre fort étendu sur ces deux systèmes opposés : cet ouvrage est malheureusement perdu; il ne nous en reste que des fragmens conservés par Porphyre. Quoi qu'il en soit, la doctrine d'Aristoxène, sous le rapport de l'égalité des demi-tons, est, comme on vient de le voir, tout empyrique; elle ne peut avoir d'autre base que le jugement du sens musical instruit par l'expérience; il est donc assez singulier que ce théoricien, après avoir rejeté les calculs de Pythagore, ait eu recours lui-même aux chiffres pour démontrer cette égalité des demi-tons, base de tout son système, et de plus qu'il n'ait produit sur ce sujet que des calculs faux qui ont été victorieusement réfutés par Ptolémée (*Harmonic.* lib. 1, c. IX) et par Porphyre (*Comment. in Ptolem. p.* 298, *edit. Wallis*).

Aristoxène dit en plusieurs endroits de ses *Élémens harmoniques* (livre premier) que personne avant lui n'avait considéré la musique sous le même point de vue que lui, et n'en avait traité de la même manière; il fait connaître sa pensée à cet égard en disant que tous les auteurs qui avaient écrit sur cet art, ne l'avaient considéré que sous le rapport *harmonique*, c'est-à-dire, que selon l'ordre des intervalles calculés proportionnellement. Il ne faut pas croire toutefois qu'en établissant une doctrine tout expérimentale et de sentiment, ce musicien philosophe ait traité de l'art sous le ropport de la pratique; ce n'est qu'un écrivain dogmatique dont le livre ne nous fournit presqu'aucuns renseignemens sur ce qu'il nous importerait de savoir concernant la musique de l'antiquité. A vrai dire, aucun des auteurs grecs ne nous instruit à cet égard, et les livres destinés à enseigner la pratique de l'art ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

J'ai dit que le livre d'Aristoxène, tel qu'il a été publié plusieurs fois, porte des marques évidentes de l'altération du texte et d'un grand désordre. Parmi tous les manuscrits existans dans les grandes bibliothèques de l'Europe et qui sont connus, il n'en est aucun qui puisse aider à rétablir cet ouvrage dans son état primitif: presque tous sont de la même époque et semblent venir de la même source. Une des plus singulières transpositions qu'on y remarque est celle de l'Introduction, où se trouve l'énumération des diverses parties de l'ouvroge, et qu'on a placée dans le second livre.

On peut consulter avec fruit sur cet auteur la savante dissertation de M. G. L. Mahne, intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico*, *Amstelodami*, 1793, in-8°, et les *Lectiones Atticæ* de M. J. Luzac, Leyde, 1809, in-8°.

ARMAND (Mlle ANNE-AIMÉE), cantatrice connue sous le nom de Mlle Armand l'aînée, née à Paris, en 1774, a débuté à l'opéra comique dans la salle Favart, au mois de juin 1793, et fut reçue sociétaire dans la même année. Elle chanta avec succès à ce théâtre jusqu'à la réunion des sociétaires avec les comédiens du théâtre Feydeau, en 1801. Alors, elle passa à l'Opéra, et débuta à ce théâtre, le 8 germinal an IX (29 mars 1801), dans le rôle d'*Antigone* d'OEdipe. Elle s'est retirée le 1er janvier 1811. Mlle Armand possédait une voix sonore et fortement timbrée : elle avait de l'énergie et produisait de l'effet dans les morceaux d'ensemble; mais sa vocalisation manquait de légèreté, et son intonation n'était pas toujours d'une justesse irréprochable.

ARMAND (JOSÉPHINE), nièce de la précédente, et son élève pour le chant, a débuté à l'Opéra, le 16 février 1808 dans *Iphigénie en Aulide*. En 1813, elle épousa Félix Cazot, professeur de piano à Paris. Ayant été réformée le 1er janvier 1817, elle fut engagée au théâtre de Bruxelles, et elle y a chanté jusqu'en 1826, époque où elle s'est retirée.

ARMONIST (***), virtuose sur un instrument de son invention qu'il a nommé *Holzharmonika* (Harmonica de bois) : cet instrument n'est autre que le *Claquebois* ou échelette de morceaux de bois dur et sonore, originaire de l'Inde et de la Chine, dont on tire des sons en frappant les barreaux avec un petit maillet. Il n'est ordinairement composé que de sons diatoniques d'après l'échelle musicale des Chinois : M. Armonist a fait le sien sur une échelle chromatique de deux octaves. Il en joue avec une dextérité merveilleuse et exécute les passages les plus difficiles. Cet artiste est fixé à Petersbourg. Je présume que le nom sous lequel il est connu est un sobriquet qui lui a été donné à cause de son talent, et qu'il est Anglais d'origine.

ARMSDORF (ANDRÉ), organiste de l'église du Commerce à Erfurt, naquit à Muhlberg, le 9 septembre 1670. Après avoir fini son cours d'études latines, il se livra à la jurisprudence, devint organiste de Saint-André, et ensuite de l'église du Commerce. Il remplissait les fonctions de cette dernière place lorsqu'il mourut, le 31 juin 1699, à l'âge de 28 ans. Il a laissé en manuscrit un recueil considérable de compositions pour l'église.

ARNAUD (l'abbé FRANÇOIS), né à Aubignan, près de Carpentras, le 27 juillet 1721, entra de bonne heure dans l'état ecclésiastique. Il vint à Paris en 1752, et fut pendant quelque temps attaché au prince Louis de Wurtemberg qui était alors au service de France. En 1765, il obtint l'abbaye de Grandchamp; dans la suite il eut la place de lecteur et bibliothécaire de Monsieur, et la survivance de la place d'historiographe de l'ordre de St-Lazare : il mourut à Paris le 2 décembre 1784. Il avait été reçu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en 1762, et de l'Académie française, le 15 mai 1771.

L'abbé Arnaud joignait à beaucoup d'instruction un goût très vif pour les beaux-arts. Il fut un chaud partisan de Gluck, et prit part à la guerre musicale entre les gluckistes et les piccinistes. La Harpe, Marmontel et quelques autres littérateurs, qui s'étaient mis à la tête de ceux-ci, sans savoir pourquoi, trouvèrent dans l'abbé Arnaud un antagoniste redoutable, qui avait sur eux l'avantage d'entendre la question. Il écrivit pour cette querelle quelques brochures anonymes et plusieurs articles dans le Journal de Paris. On ne peut reprocher à l'abbé Arnaud que d'avoir vanté jusqu'à l'exagération l'utilité de la déclamation lyrique, et d'avoir méconnu le charme de la mélodie.

Voici la liste de ses écrits qui ont la musique pour objet : 1° *Lettre sur la musique à monsieur le comte de Caylus*, Paris, 1754, in-8° 36 pag. (*V.* Journ. des Sav. de 1754, p. 175). Cette lettre a été insérée par Laborde dans son Essai sur la musique, t. 3, p. 551. Arteaga en a donné

une traduction italienne dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, t. 3, p. 243; 2° *Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier*, Paris, 1754, in-12; 3° Quelques morceaux dans les *Variétés Littéraires*, publiées en société avec Suard, Paris, Lacombe, 1768, 4 vol. in-12. Léon Boudou a publié les œuvres complètes de l'abbé Arnaud, à Paris, en 1808, 3 vol. in-8°. On y trouve les morceaux suivans relatifs à la musique : tome 1er, Lettre sur la musique (à M. de Caylus); — Lettre sur un ouvrage italien intitulé : *Il teatro alla moda;* tome 2, Essai sur le mélodrame ou drame lyrique. — Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne musique chinoise. — Lettre à Mme d'Augni et à la comtesse de B..., sur l'Iphigénie de Gluck. — La soirée perdue à l'Opéra. — Lettre d'un ermite de la forêt de Sénart, avec la réponse. — Lettre au P. Martini, avec la réponse. — Profession de foi, en musique, d'un amateur des beaux-arts, à M. De la Harpe. — Lettre sur l'Iphigénie en Tauride de Gluck. La plupart de ces morceaux avaient été publiés précédemment dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.*

ARNAUD (PIERRE), violiniste à Paris, dans la seconde moitié du 18me siècle, y a fait imprimer trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, depuis 1782 jusqu'en 1787.

ARNE (THOMAS-AUGUSTIN), docteur en musique, eut pour père un tapissier de Londres, et naquit au mois de mars 1710. Destiné par ses parens à la profession d'avocat, il fut mis au collége d'Eton, où ses études se ressentirent des distractions que lui causait déjà son penchant pour la musique. Ce penchant devint bientôt une passion insurmontable, et malgré les obstacles que lui opposait sa famille, il parvint à se livrer à l'étude du violon sous la direction de Festing, à celle du clavecin et de la composition. Son premier essai fut la musique d'une farce intitulée *Tom Thumb*, ou *l'Opéra des Opéras*, représenté sur le théâtre de Haymarket, en 1733. En 1738, il fit jouer son opéra de *Comus*, qui est considéré en Angleterre comme une excellente production. Arne eut du moins le mérite d'y mettre un cachet particulier, et de ne point se borner, comme tous les compositeurs anglais de cette époque, à imiter Purcell ou Haudel.

Vers le même temps, il épousa Cécile Young, élève de Géminiani et cantatrice distinguée du théâtre de Drury Lane. En 1744, il fut attaché comme compositeur au même théâtre. Depuis lors, jusqu'en 1776, il donna plusieurs opéras qui eurent presque tous du succès, et qui le méritaient; car si l'on ne trouve point une grande originalité d'idées dans les productions de Arne, ni beaucoup d'expression dramatique, on y reconnait du moins de l'élégance et du naturel dans les chants, de la correction dans l'harmonie, et des détails agréables dans les accompagnemens. Ses airs ont quelquefois, il est vrai, un peu de la raideur qui semble inséparable de la langue sur laquelle il travaillait; mais il les adoucissait autant que cela se pouvait par un heureux mélange du style italien et des mélodies écossaises. En somme, Arne est le musicien le plus remarquable qu'ait produit l'Angleterre dans le 18me siècle : il a composé aussi des oratorios, mais il ne fut pas si heureux dans ce genre de composition qu'au théâtre. Il ne pouvait en effet lutter sans désavantage contre la réputation de Handel; car, outre qu'il n'avait point la fertilité d'invention de ce grand homme, ses chœurs sont d'une faiblesse que ne comporte pas cette espèce de drame. Malgré l'admiration des Anglais pour Handel, leurs biographes ont essayé de démontrer que le peu de succès des oratorios de Arne a été causé par l'infériorité des moyens d'exécution dont il pouvait disposer, comparés à ceux de son modèle. Arne est mort d'une maladie spasmodique, le 5 mars 1778.

Voici la liste de ses onvrages : 1° *Rosamonde*, en 1733; 2° *Opéra des Opéras*, 1733; 3° *Zara*, 1736; 4° *Comus*, 1738, gravé; 5° *The blind Beggar of Bethnal Green* (Le Mendiont oveugle de Bethnal Green); 6° *Fall of Phaeton* (La Chute de Phaëton); 7° *King Pepin's campaign* (La Campagne dn roi Pépin), 1745; 8° *Don Saverio*, 1749; 9° *Temple of Dulness* (Le Temple de la Paresse), 1745; 10° *Britannia*, 1744; 11° *Elisa*, 1750; 12° *Cimona*; 13° *Artaxerces*, 1762, gravé en partition; 14° *Elfrida*; 15° *King Arthur* (Le Roi Arthur); 16° *The Guardian outwitted* (Le Tntenr dnpé), 1765, gravé en partition; 17° *The Birth of Hercules* (La Naissance d'Hercnle), 1766; 18° *Achilles in petticoats* (Achille à Scyros); 19° *Thomas and Sally*, gravé en partition; 20° *The Choice of Harlequin* (Le Choix d'Arlequin); 21° *Syren* (La Syrene); 22° *The Ladies frolick* (Les Femmes gagliordes), en 1770, gravé en partition; 23° *L'Olympiade*, opéra italien. Ses oratorios sont: *Alfred*, 1746; *Judith*, 1764, *Tripto-Portsmouth*, gravé à Londres. Il a fait graver aussi pour la chambre 1° *Colin and Phœbe* (Colin et Phébé), diologue, 1745; 2° *Ode on Shakespeare* (Ode snr Shakespeare); 3° *Song in the Fairy tale*; 4° *The Oracle or the Resolver of questions, with 32 pages of songs*, 1763; 5° *Mayday* (Le premier Jonr de Mai); 6° *Nine books of select english songs* (Neuf livres de chansons anglaises).

Madame Arne, épouse dn compositenr, était excellente cantatrice, et brillait dons les opéras d'Handel : elle est morte vers 1765.

ARNE (MICHEL), fils dn précédent, naqoit à Londres en 1741. Ses dispositions pour la mnsique se développèrent si tôt, qu'à l'âge de dix ans il exécutait snr le clavecin les leçons de Handel et de Scarlatti avec nne ropidité et nne correction snrprenantes. En 1764, il donna en société ovec Battishill, ou théâtre de Drnry Lane, l'opéra d'*Alcmena*, qui n'eut aucun succès, et *The Fay's tale* (Le Conte de Fées), qui fut mieux acceuilli. *Cymon* fut joné en 1767 : c'est le meilleur ouvrage de Michel Arne, qui en écrivit encore plnsieurs, mais qni, vers 1780, eut la folie de quitter sa profession ponr se livrer à la recherche de la pierre philosophale; il fit même construire à *Chelsea* nn bâtiment qui lni servait de laboratoire. Mais ayont été ruiné par les dépenses que lui occasiona l'objet de ses recherches, il rentra conrageusement dons lo carrière de lo musique et écrivit de petites pièces pour les théâtres de Covent-Garden, dn Vanxhall et dn Ranelagh : il est mort vers 1806.

ARNEST, premier archevêque de Prague, vers le milieu du 14ᵐᵉ siècle, composa vers l'année 1350 nn chant en langne boheme, avec lo mnsique, en l'honnenr de saint Wenceslas. Ce chant, dont les paroles sont la tradnction dn *Kyrie Eleison*, se chante encore dons les églises de la Bohême à la fête de saint Wenceslas. Arnest mourut le 30 juin 1364, et fut inhumé dans le monastère des chanoines régnlicrs de Sointe-Marie, qu'il avait fondé à Glatz. Berghauer, dans son Protomartyre *S. Joanne Nepomuc.*, t. 1, p. 102, dit qu'il existe dans l'église cathédrale de Prague un beau manuscrit sur vélin, en six volumes grond in-folio, qui contient nne collection de messes, de séquences et de motets notés, et qui a été exécnté aux dépens et par les ordres d'Arnest en 1363. Au premier volume de ce manuscrit on tronve l'écusson des armes d'Arnest, qui consiste en un cheval blonc dans nn champ rouge, avec cette inscription : *Anno Domini* MCCCLXIII. *Dominus Arnestus Pragensis Ecclesiæ primus Archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut Domini canonici eo utantur in Ecclesia predicta. Obiit autem predictus Dominus Arnestus An. Dom.* MCCCLXIV. *Ultima die mensis Junii. Cujus anima requiescat in pace. Amen.* Le portrait d'Arnest a été gravé par Mathias Greischer et inséré dans l'onvrage qui a ponr titre : *Az Egesz Vila-*

gonslevs' Csudalatos Boldogsagos Sziiz Kepeinek Rovideden fol tet Eredeti, etc., qui a été publié à Prague, en 1690, in-4°, aux dépens du prince Paul Esterhazy.

ARNIM (L. A. V.). On trouve sous ce nom une suite d'articles sur les airs populaires (*Von Volksliedern*) dans la Gazette musicale de Berlin de 1805, n°s 20, 21, 22, 23 et 26. Aucun renseignement ne m'est parvenu sur cet écrivain.

ARNKIEL (TROGILLUS), fut d'abord pasteur à Apenrade, dans le Sleswick, et mourut en 1713, surintendant des églises luthériennes du Holstein. Il a beaucoup écrit sur l'histoire du Nord. Au nombre de ses ouvrages, se trouve un traité de l'usage des cors, principalement dans la musique sacrée, qu'il écrivit au sujet d'un cor en or trouvé le 20 juillet 1639 à Tundern, en Danemark, et sur lequel plusieurs savans ont écrit des dissertations (*Vid. Ol. Wormii de Aureo cornu Danico*). Le titre de l'ouvrage de Arnkiel est : *Vom Gebrauch der Hœrner, insonderheit beym Gottesdienste*, 1683, in-4°. Il y a joint une préface historique sur le chant de l'église.

ARNOLD ou ARNOULD, surnommé *le Vielleux*, c'est-à-dire le joueur de violon [1], trouvère du treizième siècle. Le manuscrit 7222 de la Bibliothèque du Roi nous a conservé deux de ses chansons, qui sont notées.

ARNOLD ou ARNOLT DE PRUG ou DE BRUCK, contrapuntiste du seizième siècle, est cité avec éloge par Hermann Finck dans sa *Practica musica*. Hans Walther a introduit un cantique de la composition de ce maître dans son *Cantionale*, qui fut imprimé en 1544. On trouve aussi dans la bibliothèque royale de Munich des chansons allemandes dont il a composé la musique et qui ont été imprimées en 1534; enfin un manuscrit de la même bibliothèque, coté 47, contient des messes latines dont il est auteur.

ARNOLD (D.), surnommé *Flandrus*, parce qu'il était né dans les Pays-Bas, fut un bon compositeur de l'école belge, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Madrigali a cinque voci*, Dillingen, 1608, in-4°; 2° *Sic fortuna favet*, messe à sept voix, *ibid.*

ARNOLD (GEORGES), organiste de l'évêque de Bamberg, naquit dans le Tyrol, vers le milieu du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste à Inspruck. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *Cantionum sacrarum de tempore*, op. 1, in-4°; 2° *Tres Motettos de nomine Jesu*, op. 2, in-4°; 3° *Cantiones et Sonettæ, uno, duobus, tribus et quatuor violinis accomodatæ cum basso generali*, opus 3, OEniponti, 1659, in-fol.; 4° *Sacrarum cantionum de tempore et sanctis quatuor, quinque, sex et septem vocibus ac instrument. concert.* OEniponti, 1661, in-4°; 5° *Psalmi vespertini quatuor aut duabus vocib. et duobus violinis concertantibus vel septem, decem, quindecim ad placitum*, Bambergæ, 1667, in-fol.; 6° *Tres missæ pro defunctis et alia laudativa quatuor, quinque, septem vocib. et tribus vel quatuor violinis ad placitum*, Bambergæ, 1676, in-4°; 7° *Missarum quatern. cum novem vocibus*, 1a pars., Bambergæ, 1673, in-fol. *idem.* 2a pars, 1675, in-fol.

ARNOLD (JEAN), premier trompette de l'électeur de Saxe, au milieu du 17me siècle, a composé, en 1652, pour les noces de Georges Ier, une sonate à quatre trompettes qui a été imprimée à Dresde, dans la même année.

ARNOLD (MICHEL-HENRI), habile organiste de l'église Saint-André, à Erfort, naquit à Erfurt, en 1682. Ses préludes d'orgue pour des chants simples ont eu une

[1] M. Roquefort a prouvé que l'instrument qui a porté le nom de *Vielle* dans le moyen âge n'est autre que le violon ou *rebec*. Quant à la vielle proprement dite, on lui donnait le nom de *rote*. (Voyez l'ouvrage intitulé : *De la poésie française dans les XII*^{e} *et XIII*^{e} *siècles*, par M. Roquefort, p. 107 et 108.)

grande réputation ; on ne croit pas qu'il les ait fait graver.

ARNOLD (JEAN-GEORGES), organiste à Sibul, vers le milieu du 18me siècle, a fait graver à Nuremberg, en 1761, deux trios pour clavecin et violon.

ARNOLD (SAMUEL), docteur en musique, né à Londres le 10 août 1740, reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Gates*, alors maître des enfans de la chapelle royale, et termina ses études dans cet art sous le docteur Nores. C'est donc à tort qu'on a dit (*Dict. hist. des Mus.*, Paris, 1810) qu'il était Allemand, et qu'il avait été élève de Handel. A peine Arnold eut-il atteint l'âge de vingt-cinq ans qu'il fut engagé par les directeurs de Covent-Garden à travailler pour leur théâtre; il débuta par le petit opéra comique intitulé : *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin). Les éloges qui furent donnés à sa musique la déterminèrent à s'exercer sur un oratorio, et il écrivit *The cure of Saül* (la Guérison de Saül), qui fut exécuté en 1767, et qui lui fit une grande réputation en Angleterre. A celui-ci succéda, dans l'année suivante *Abimeloch*; en 1773, il donna *The Prodigal Son* (le Fils Prodigue), et en 1777, *La Résurrection*. Dans les intervalles qui séparent ces productions il fit la musique de plusieurs opéras, farces et pantomimes. A la mort du docteur Nares, qui eut lieu au commencement de 1783, Arnold lui succéda dans la place d'organiste du roi, et de compositeur de la chapelle royale. Ces emplois l'obligèrent à écrire un grand nombre d'offices, d'outiennes et de psaumes, qui sont fort supérieurs à ses autres ouvrages, bien qu'ils soient moins connus. L'année suivante il fut choisi comme sous-directeur de la musique de Westminster pour la commémoration de Handel. Ce fut aussi Arnold que le roi d'Angleterre chargea de diriger la magnifique édition des œuvres de ce grand musicien, qui fut publiée à Londres en 1786, 36 vol. in-fol. Il eut le tort de ne pas donner assez de soins à cette édition, et d'y laisser une multitude de fautes qui la déparent, et qui font préférer souvent l'ancienne édition donnée par Walsh, sous les yeux de Handel. Vers la fin de l'année 1789, l'académie de musique ancienne le nomma son directeur : il a conservé cette place jusqu'à sa mort. Celle-ci fut hâtée par une chute qu'il fit en voulant prendre un livre dans sa bibliothèque; il se brisa le genou et nonobstant les soins qu'on lui prodigua, il cessa de vivre le 22 octobre 1802, après avoir langui pendant plus d'une année. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster, et les choristes de cette abbaye se réunirent à ceux de Saint-Paul et de la chapelle royale pour chanter à ses obsèques un service funèbre composé par le docteur Calcott. De pareils honneurs prouvent la haute estime que les Anglais ont pour les talens d'Arnold; tous leurs biographes s'accordent en effet pour vanter le mérite de ses productions : néanmoins j'avoue qu'en examinant ceux de ses ouvrages qui ont été gravés, je n'y ai rien trouvé qui pût justifier les éloges qu'on leur a prodigués. Le chant en est commun et dépourvu d'élégance; la qualité qui m'y a paru la plus remarquable est la pureté d'harmonie.

Le docteur Arnold a composé sept oratorios, cinquante-cinq opéras anglais, outre un grand nombre de pantomimes, odes, sérénades et farces. Parmi ses opéras et pantomimes, les suivans sont les plus connus : 1° *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin) à Covent-Garden, 1765; 2° *Rosamond*, opéra, *ibid.*, 1767; 3° *The Portrait*, farce, *ibid.*, 1770; 4° *Mother Shipton* (la mère Shipton), pantomime, à Hay-Market, 1770; 5° *Son-in-law* (le gendre), farce, ibid, 1779; 6° *Fire and Water* (le Feu et l'Eau), opéra ballet, ibid., 1780; 7° *Wedding night* (la Nuit de Noces), farce, ibid., 1780; 8° *Silver Tankard* (le Pot d'argent), farce, ibid., 1781; 9° *Dead in live* (le Mort vivant), opéra-comique, ibid., 1781; 10° *Castle of Andalusia* (le Château d'Andalousie), opéra-

comique, à Covent-Garden, 1782; 11° *Gretna-Green*, farce, Hay-Market, 1783; 12° *Hunt the Slipper* (la Pantoufle qui court), farce, ibid., 1784; 13° *Peeping Tom*, opéra-comique, ibid., 1784; 14° *Here, there, and everywhere* (Ici, là et partout), ibid., 1784; 15° *Two to one* (Deux à un), opéra-comique, ibid., 1785; 16° *Turk and no Turk* (Turc et point Turc), opéra-comique, ibid, 1785; 17° *Siege of Curzola* (le Siége de Courzole), opéra-comique, ibid., 1786; 18° *Inkle and Yarico*, opéra, ibid., 1787; 19° *Enraged musician* (le Musicien enragé), intermède, ibid., 1788; 20° *Battle of Hexham* (la Bataille d'Hexham), opéra, ibid., 1789, 21° *New Spain* (la Nouvelle Espagne); opéra, 1790; 22° *Basket Maker* (le Faiseur de corbeilles), intermède, 1790; 23° *Surrender of Calais* (la Prise de Calais), ibid., 1791; 24° *Harlequin and Faustus*, pantomime à Covent-Garden, 1793; 25° *Children in the wood* (Les Enfans dans le bois), intermède, Hay-Market, 1793; 26° *Auld Robin Gray*, intermède, ibid., 1794; 27° *Zorinski*, opéra, ibid., 1795; *Mountaineers* (les Montagnards), ibid., 1795; 29° *Who pays the reckoning?* (Qui paiera l'écot?) intermède, ibid., 1795; 30° *Love and Money* (Amour et Argent), farce, ibid., 1795; 31° *Baunian Day*, intermède, ibid., 1796; 32° *Shipwreck*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1796; 33° *Italian Monk* (le Moine italien), opéra, à Hay-Market, 1797; 34° *False and True* (le Faux et le Vrai), ibid., 1798; 35° *Throw physic to the dogs* (Jeter ses remèdes aux chiens), farce, 1798; 36° *Cambro-Britons*, opéra, ibid., 1798; 37° *Review* (la Revue), farce, ibid., 1801; 38° *The Corsair* (le Corsaire), ibid., 1801; 39° *Veteran Tar* (le vieux Matelot), op. com. à Drury-Lane, 1801; 40° *Sixty-third letter* (La soixante-troisième lettre), farce, à Hay-Market. Outre cela, Arnold a laissé en manuscrit une grande quantité de musique sacrée, un traité de la basse continue, et il a fait graver douze œuvres de sonates et de pièces pour le piano. On connaît aussi de lui une collection de chansons intitulée: *Anacreontic songs, duets and glees*, Londres, 1788. Le portrait d'Arnold a été gravé dans le *Biographical Magazine*, en 1790.

ARNOLD (FERDINAND), habile chanteur, né à Vienne, vers le milieu du 18me siècle, possédait une belle voix de tenor. Il brilla sur le théâtre de Riga en 1796, et successivement sur ceux de Hambourg, de Berlin et de Varsovie.

ARNOLD (IGNACE-ERNEST-FERDINAND), docteur en droit et avocat à Erfurt, naquit dans cette ville, le 4 avril 1774. Il a donné un catalogue de compositeurs dramatiques dans l'Almanach de Gotha de 1799, où l'on trouve, parmi beaucoup d'erreurs et de négligences, quelques détails intéressans. On croit qu'il est aussi l'auteur des notices sur Mozart, Haydn et plusieurs autres grands musiciens, publiées à Erfurt, en 1809, et recueillies en deux volumes in-8°. Enfin il a fait paraître un assez bon ouvrage sous ce titre : *Der angehende Musikdirector, oder die Kunst ein Orchester zu Bilden*, etc. (Le Directeur de Musique, ou l'art de diriger un Orchestre), Erfurt, 1806, in-8°. Dans ce livre, divisé en 16 chapitres, il donne une idée générale des fonctions d'un directeur de musique, de la préparation et de l'exécution d'un morceau, des répétitions, de la disposition d'un orchestre, de la mesure et de la manière de la battre, de l'expression et de la précision de la direction dans les divers genres de musique d'église, de concert, de l'opéra, du ballet, etc. Arnold est mort à Erfurt, le 13 octobre 1812 : il avait alors le titre de conseiller privé et de secrétaire de l'université de cette ville. Outre ses travaux dans la littérature musicale, on lui doit aussi quelques romans.

ARNOLD (JEAN-GODEFROI), compositeur agréable et virtuose sur le violoncelle, naquit le 1er février 1773, à Niedernball, près d'Oebringen, où son père était encore maître d'école en 1810. Après avoir ter-

miné ses études élémentaires, Arnold se livra exclusivement à la musique, au piano et surtout au violoncelle, pour lequel il avait un goût passionné. Dès l'âge de 10 ans, il causait déjà l'étonnement de ceux qui l'entendaient jouer de ce dernier instrument; mais il y avait si peu de moyens de développer ses dispositions naturelles dans le lieu qu'il habitait, que son père se décida à l'envoyer, en 1785, à Lüngelsan pour y prendre des leçons du musicien de la ville. Ce musicien était un homme dur qui soumit le jeune Arnold à une discipline si sévère que sa santé en fut altérée et qu'il ne se rétablit jamais parfaitement. Au mois de mars 1790, il entra chez son oncle Frédéric Adam Arnold, musicien de la cour à Wertheim. Là, il eut occasion d'entendre souvent de bonne musique exécutée par un orchestre choisi, et son talent sur le violoncelle y prit de nouveaux developpemens. Pour compléter son éducation musicale, il prit des leçons d'harmonie et de composition d'un habile chanteur et organiste nommé Frankenstein. Ses progrès furent rapides, et il fut bientôt en état d'écrire des concertos de violoncelle qui eurent beaucoup de succès, non seulement à Wertheim, mais dans toutes les villes où il se fit entendre dans le cours de ses voyages. Au mois d'avril 1795, il se rendit en Suisse pour y donner des concerts; mais à cette époque la guerre désolait ce pays, et Arnold ne réussit point dans son entreprise. Le succès d'un second voyage qu'il fit par Wetterstein et Nordlingen ne fut pas meilleur. Mécontent de sa position, Arnold se rendit à Ratisbonne, où il fit la connaissance de Willmann, violoncelliste célèbre, dont il reçut des leçons pendant quelques mois. Son talent s'accrut encore dans le voyage qu'il fit en 1796 en diverses parties de l'Allemagne; mais ce fut surtout à Berlin et à Hambourg qu'il atteignit à la perfection sous plusieurs rapports. L'avantage qu'il eut d'entendre Bernard Romberg pendant près de deux mois le conduisit à réformer quelques défauts qu'il avait remarqués dans son jeu. En 1797, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein, et y fut attaché à l'orchestre du théâtre. Il se livra alors à l'enseignement, et y eut un grand nombre d'élèves pour le piano et le violoncelle. Il arrangea beaucoup d'opéras en quatuors pour violon ou flûte, composa des concertos pour plusieurs instrumens, particulièrement pour la flûte et pour le piano. Pour son instrument, il écrivit aussi beaucoup de solos, duos et trios, dont la plus grande partie fut imprimée à Bonn, à Francfort et à Offembach. Outre ces compositions, il voulut aussi traiter le genre de la symphonie. Sa première production de cette espèce fut exécutée avec succès : sa mort prématurée l'empêcha de terminer la seconde. Il y avait neuf années qu'il était établi à Francfort lorsqu'il fut attaqué d'une maladie de foie qui le conduisit au tombeau, le 26 juillet 1806, à l'âge de 34 ans. Parmi les compositions d'Arnold qui ont été imprimées, on remarque 1° Cinq concertos pour le violoncelle, le premier en *ut*, le second en *sol*, le troisième en *fa*, le quatrième en *mi* majeur, le cinquième en *re*, tous gravés à Offembach, chez André; 2° Une symphonie concertante pour deux flûtes avec orchestre, qui a eu beaucoup de succès, et qui a été gravée à Bonn, chez Simrock; 3° Six thèmes avec variations pour deux violoncelles, op. 9, à Bonn; 4° *Andante* varié pour flûte avec deux violons, alto et basse, Mayence, chez Schott; 5° Vingt-quatre pièces faciles pour guitare, Mayence, Schott; 6° Duos faciles pour guitare et flûte, Mayence, Schott; 7° Marches et danses, *ibid.*

ARNOLD (CHARLES), né en 1796 à Francfort-sur-le-Mein, est fils du précédent. Élève d'André et de Volweiler, il a acquis du talent comme pianiste et comme compositeur. Dès son enfance, ayant déjà une habileté fort rare sur le piano, il voyagea pour donner des concerts et se fit entendre avec succès à Vienne, à Berlin, à Varsovie et à Pétersbourg. A Cracovie le droit de bourgeoisie lui

fut accordé parce qu'au péril de sa vie il sauva celle d'un jeune homme qui se noyait dans la Vistule, en s'y jetant tout habillé. Avant de se rendre à Pétersbourg, il avait épousé Mlle Kioting, cantatrice distinguée et fille d'un facteur d'instrumens qui jouit de quelque célébrité en Allemagne. Il demeura plusieurs années dans cette ville, mais il fut obligé de s'en éloigner parce que la santé de sa femme souffrait de la rigueur du climat de la Russie.

Arnold a publié de sa composition : 1° Un excellent sextuor pour le piano ; 2° Des sonates pour le piano, œuvres 3e et 5e, Offembach, André ; 3° Sonate pour le piano avec accompagnement de clarinette et basse, œuvre 7e, *ibid.* ; 4° Divertissement pour piano seul, nos 1 et 2, œuvres 12e et 13e, Berlin, Schlesinger ; 5° Rondeau pour le piano, op. 14, *ibid.* ; 6° Thème polonais arrangé en rondeau, op. 15 ; 7° Variations sur un thême original, op. 16 ; 8° *Vive Henri IV* en rondeau pour piano et violoncello, Leipsick, Peters ; 9° Rondoletto ou divertissement, n°4 ; 10° Concerto pour le piano avec orchestre, op. 17, Berlin, Christiani ; 11° Valses favorites, Berlin, Grochenschuetz. La musique d'Arnold est d'une exécution difficile. Il est aussi auteur d'une méthode pratique pour le piano (*Pratische Klavierschule*), qui a été publiée à Offembach, chez André. Un opéra intitulé *Telephe*, de sa composition, doit être représenté sur le théâtre de Kœnigstadt, à Berlin.

ARNOLDI (JEAN-CONRAD), recteur à Darmstadt et ensuite professeur d'astronomie à Giessen, naquit en 1658 à Traubach-sur-la-Moselle, et mourut à Giessen, le 22 mai 1735. Il a publié un opuscule relatif à la musique sous ce titre singulier : *Musica Alexikakos, declamationibus aliquot solemnibus in fine examinis vernaculis, Horæ duæ pomeridiana d. V Martii, A.* 1713, *Commendanda auditores clementes, faventes et benevolos sibi submisse exorat intercedente Illust. Pædagogii Darmstattini Rectore*, etc., Darmstadt, 12 pages in-4°.

ARNOLDT (GASPAR), constructeur d'orgues, vivait à Prague vers la fin du 17me siècle. En 1684, il fit deux positifs pour le prince de Lobkowitz, dont l'un existe encore dans la chapelle de Lorette à Prague.

ARNONI (GUILLAUME), compositeur et organiste de la cathédrale de Milan vers 1580, a publié : 1° *Magnificat*, à quatre, cinq, six, sept et huit voix, Milan, 1595 (*V.* Morigia, *Nobilta di Milano*) ; 2° *Il primo libro de' Madrigali*, Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. Dans le *Bergameno Parnasso* de 1615, on trouve un morceau de sa composition. Quatre motets à six voix d'Arnoni ont été insérés dans le *Promptuarium Musicum* d'Abraham Schad : le premier (*Exurgat Deus*) est dans la première partie ; le second (*Cantabo Dominum*) est dans la deuxième ; le troisième (*In labiis meis*) et le quatrième (*Domine Deus*) se trouvent dans la quatrième partie.

ARNOT (HUGUES), écrivain écossais qui vécut dans la seconde moitié du 18me siècle. On lui doit une histoire d'Édimbourg (*History of Edinburgh*), Londres, 1779, in-4°), dans laquelle il y a des renseignemens intéressans sur la musique nationale de l'Écosse.

ARNOULD (MADELAINE-SOPHIE), actrice de l'Opéra, naquit à Paris, le 14 février 1744, rue de Béthisy, dans la maison et dans la chambre où l'amiral de Coligny avait été tué le jour de *la St-Barthélemi*. Elle débuta le 15 décembre 1757, à l'âge de 13 ans, et obtint beaucoup de succès : depuis ce temps jusqu'en 1778, époque de sa retraite, elle fit les délices des habitués de ce spectacle. Les défauts de son chant étaient ceux de l'école détestable du temps où elle vécut ; mais sa voix touchante et son expression vraie étaient des qualités qui lui appartenaient, et ce sont elles qui lui valurent les éloges de Garrick, lorsque ce grand acteur l'entendit. Les rôles qui ont fait sa réputation sont ceux de *Thélaire*,

dans *Castor;* d'*Iphise*, dans *Dardanus*, et d'*Iphigénie en Aulide*.

Mlle Arnould ne fut pas moins célèbre par ses bons mots que par ses talens : presque tous sont brillans, mais le plus grand nombre est d'un cynisme qui ne permet pas de les citer. En voici quelques-uns qui n'ont pas ce défaut. Une dame qui n'était que jolie se plaignait d'être obsédée par ses amans : « Eh ! ma chère, lui dit Mlle Arnould, il vous est si facile de les éloigner; vous n'avez qu'à parler. » Une actrice vint jouer un jour le rôle d'*Ighigénie en Aulide* étant ivre : « C'est Iphigénie en Champagne, dit Mlle Arnould. » Quelqu'un lui montrait une tabatière sur laquelle on avait réuni le portrait de Sully et celui du duc de Choiseul : « Voilà, dit-elle, la recette et la dépense. » Elle est morte en 1803.

ARNOULT DE GRANDPONT, ménestrel de la cour de Charles V, roi de France, était au service de ce prince en 1364, ainsi qu'on le voit par un compte du mois de mai de cette année (Manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté F, 540 du supplément).

ARNULPHE, magister à Saint-Gilles, dans le 15me siècle, a écrit un petit traité: *De differentiis et generibus cantorum*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des Écrivains ecclésiastiques sur la Musique, t. 3, p. 316.

ARQUIER (JOSEPH), né à Toulouse, en 1763, étudia la musique à Marseille, et y fit des progrès rapides. En 1784, il entra au théâtre de Lyon pour y jouer de la basse. Quelques années après, il fut nommé chef d'orchestre au théâtre du Pavillon à Marseille. En 1789, il mit en musique *Daphnis et Hortense*, du commandeur de St-Priest : cet opéra fut représenté à Marseille. Peu de temps après, il vint à Paris et fut successivement chef d'orchestre des théâtres Molière et Montansier, où l'on jouait alors l'opéra comique et les parodies italiennes. Il composa pour les petits théâtres de Paris : 1° *Le Mari corrigé*; 2° *L'Hôtellerie de Sarzano;* 3° *L'Hermitage des Pyrénées;* 4° *Les deux petits Troubadours*. Il refit aussi, pour le théâtre des Jeunes-Élèves, quelques airs et les accompagnemens de la *Fée Urgèle*. De retour à Marseille, où il reprit sa place de chef d'orchestre au théâtre du Pavillon, il a composé *les Pirates, Montrose et Zisac*, et le second acte du *Médecin Turc*, qui fut présenté à Feydeau, mais refusé par les comédiens. Arquier est mort en mois d'octobre 1816.

ARRHENIUS (LAURENT), né à Upsal, vers 1680, succéda à son père, en 1716, dans la place de professeur d'histoire à l'université de sa ville natale. Il a fait imprimer : *Dissertatio de primis musicæ inventoribus*, Upsal 1729, in-8°.

ARRIAGA (JEAN-CHRISOSTÔME DE), né à Bilbao en 1808, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique. Il apprit les premiers principes de cet art presque sans maître, guidé par son génie. Sans avoir aucune connaissance de l'harmonie, il écrivit un opéra espagnol où se trouvaient des idées charmantes et toutes originales. A l'âge de 13 ans, il fut envoyé à Paris pour y faire de sérieuses études au conservatoire de Paris; il y devint élève de M. Baillot pour le violon, et de l'auteur de ce dictionnaire pour l'harmonie et le contrepoint, au mois d'octobre 1821. Ses progrès tinrent du prodige; moins de trois mois lui suffirent pour acquérir une connaissance parfaite de l'harmonie, et au bout de deux années il n'était aucune difficulté du contrepoint et de la fugue dont il ne se jouât. Arriaga avait reçu de la nature deux facultés qui se rencontrent rarement chez le même artiste : le don de l'invention et l'aptitude la plus complète à toutes les difficultés de la science. Rien ne prouve mieux cette aptitude qu'une fugue à huit voix qu'il écrivit sur les paroles du credo, *et vitam venturi :* la perfection de ce morceau était telle que M. Cherubini, si bon juge en cette matière, n'hésita pas à le déclarer un chef-d'œuvre. Des classes de répétition pour l'harmonie et le contre-

point ayant été établies au conservatoire en 1824, Arriaga fut choisi comme répétiteur d'une des ces classes. Les progrès de ce jeune artiste dans l'art de jouer du violon ne furent pas moins rapides : la nature l'avait organisé pour bien faire tout ce qui est du domaine de la musique.

Le besoin de produire le tourmentait, comme il tourmente tout homme de génie. Son premier ouvrage fut un œuvre de trois quatuors pour le violon qui parut à Paris, en 1824, chez Ph. Petit. Il est impossible d'imaginer rien de plus original, de plus élégant, de plus purement écrit que ces quatuors qui ne sont pas assez connus. Chaque fois qu'ils étaient exécutés par leur jeune auteur, ils excitaient l'admiration de ceux qui les entendaient. La composition de cet ouvrage fut suivie de celle d'une ouverture, d'une symphonie à grand orchestre, d'une messe à quatre voix, d'un *Salve Regina*, de plusieurs cantates françaises et de quelques romances. Tous ces ouvrages, où brillent le plus beau génie et l'art d'écrire poussé aussi loin qu'il est possible, sont restés en manuscrit.

Tant de travaux faits avant l'âge de 18 ans avaient sans doute porté atteinte à la bonne constitution d'Arriaga; une maladie de langueur se déclara à la fin de 1825 : elle le conduisit au tombeau dans les derniers jours du mois de février de l'année suivante, et le monde musical fut privé de l'avenir d'un homme destiné à contribuer puissamment à l'avancement de son art, comme les amis du jeune artiste le furent de l'ame la plus candide et la plus pure.

ARRIGONI (CHARLES), né à Florence, dans les premières années du 18me siècle, fut un des plus habiles luthistes de son temps. Le prince de Carignan le nomma son maître de chapelle, et, en 1732, il fut appelé à Londres par la société des Nobles, qui voulait l'opposer à Handel avec Porpora, mais Arrigoni n'était pas de force à lutter avec ce grand musicien. Il a donné à Londres son opéra de *Fernando*, en 1734; et, en 1738, il fit représenter à Vienne, son *Esther*. On manque de renseignemens sur les dernières années de sa vie, et sur l'époque de sa mort.

ARTEAGA (ÉTIENNE), jésuite espagnol, né à Madrid, était fort jeune lors de la suppression de la compagnie de Jésus. Il se retira en Italie, et fut nommé membre de l'académie des sciences de Padoue. Il vécut long-temps à Bologne, dans la maison du cardinal Albergati. Le P. Martini, qu'il connut dans cette ville, l'engagea à travailler à ses Révolutions du théâtre musical italien, et lui procura le secours de sa nombreuse bibliothèque. Arteaga se rendit ensuite à Rome, où il se lia d'amitié avec le chevalier Azara, ambassadeur d'Espagne à la cour de Rome, qu'il suivit à Paris. Il mourut dans la maison de son ami, le 30 octobre 1799. On a publié à Bologne, en 1783 son ouvrage intitulé : *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine, fino al presente*, 2 vol. in 8°. Ayant refondu entièrement ce livre, qu'il augmenta de sept chapitres au premier volume, et d'un troisième volume entièrement neuf, il en donna une seconde édition à Venise en 1785, en 3 vol. in-8°. Il y en a eu une troisième édition, dont j'ignore la date, et que je ne connais que par l'avertissement d'une traduction française fort abrégée qui parut à Londres, en 1802, sous ce titre : *Les révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom Arteaga*, in-8°, 102 pag. Cet abrégé a été fait par le baron de Rouvrou, émigré français. Lichtenthal ne parle pas de la troisième édition. E. L. Gerber, et d'après lui, MM. Choron et Fayolle, disent que le livre d'Arteaga avait eu cinq éditions en 1790 : je crois que c'est une erreur, et qu'il n'y en a jamais eu que trois. Une traduction allemande a été publiée à Leipsick en 1789, en 2 volumes in-8°; cette traduction est du docteur Forkel, qui l'a enrichie de beaucoup de notes.

L'ouvrage d'Arteaga est le plus important qu'on ait écrit sur les révolutions du théâtre musical ; c'est le seul où l'on trouve de l'érudition sans pédantisme, des aperçus fins sans prétention, un esprit philosophique, du goût, un stylo élégant, et point d'esprit de parti ; il serait à désirer que ce livre fût traduit en françois ; car on no peut considérer commo une traduction la maigre extrait dont j'ai parlé.

Arteaga a laissé en manuscrit un ouvrage italien intitulé *Del ritmo sonoro, e del ritmo muto degli antichi, dissertazioni VII*, dont il avait confié la traduction à Groinville, auteur d'une traduction médiocre du poème d'Yriarte sur la musique ; ce dernier était au tiers de l'entreprise lorsqu'Arteaga cessa de vivre. On avait annoncé dans les journaux que le neveu du chevalier Azara se proposait de publier le manuscrit original, resté entre ses mains ; mais il n'a pas tenu sa promesse. Il avait déjà été question autrefois de publier l'ouvrage à Parme avec les caractères de Bodoni ; la révolution, qui avait fait de l'Italie le théâtre de la guerre, suspendit cette entreprise littéraire.

ARTEMANIO (JULES-CÉSAR), organiste et maître de chapelle à Milan, mort en 1750, a publié plusieurs recueils de motets.

ARTHUR AUXCOUSTEAUX. *Voy.* AUXCOUSTEAUX.

ARTMANN (JÉROME), un des meilleurs facteurs d'orgues de la Bohême, naquit à Prague, dans la première moitié du dix-septième siècle. D'après les ordres de l'abbé Norbert d'Amelnxen, il construisit, en 1654, l'excellent orgue du collége des Prémontrés, sous l'invocation de Saint-Norbert, dans le Vieux-Prague.

ARTOT (JOSEPH), né à Bruxelles le 4 février 1815, eut pour premier maître de musique, son père qui étoit premier cor au théâtre de cette ville. Dès l'âge de cinq ans Artot solfiait avec facilité, et en moins de dix-huit mois d'études sur le violon, il fut en état de se faire entendre au théâtre dans un concerto de Viotti. Charmé par les heureuses dispositions de cet enfant, M. Snel, alors premier violon solo, se chargea de les développer par ses leçons, et peu de temps après, il l'envoya à Paris. Artot y fut admis comme page de la chapelle royale, et lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il passa sous la direction de Kreutzer aîné, pour l'étude du violon. Cet artiste distingué le prit en affection et lui donna souvent des leçons en dehors de la classe du conservatoire. A la retraite de Kreutzer, qui eut lieu en 1826, son frère, Auguste Kreutzer, le remplaça et n'eut pas moins de bienveillance que son prédécesseur pour Artot. Celui-ci venait d'accomplir sa douzième année lorsque le second prix de violon lui fut décerné au concours du conservatoire : l'année suivante il obtint le premier. Alors il quitta Paris pour visiter son pays : il se fit entendre avec succès à Bruxelles, et quelques mois après, ayant fait un voyage à Londres, il n'y fut pas moins heureux, et de bruyans applaudissemens l'accueillirent chaque fois qu'il joua dans les concerts. Depuis lors, Artot, de retour à Paris, fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres ; mais le désir de se faire connaître le fit renoncer à ces places pour voyager dans le midi de la France : partout il a eu des succès. Il a écrit des quatuors pour le violon et un quintetto pour piano, deux violons, alto et basse ; mais il n'a fait imprimer jusqu'à ce jour que deux airs variés pour le violon, qui ont paru à Paris, chez Meissonier.

ARTUFEL (DAMIEN DE), dominicain espagnol, qui vécut dans la seconde moitié du 16me siècle, a écrit un traité du plain-chant, intitulé *Canto Llano*, Valladolid, 1572, in-8°.

ARTUSI (JEAN-MARIE), chanoine régulier de St.-Sauveur, né à Bologne, florissait vers 1590. Ses études avaient été classiques et sévères ; de là vient qu'il fut un antagoniste ardent des innovations tentées de son temps dans l'harmonie et dans la tonalité, innovations dont il ne comprit

pas plus la portée que ceux qui en étaient les auteurs.

Il a publié : 1° *Arte del contrappunto ridotto in tavole*, Venise, 1586, in-fol.; 2° *Seconda parte, nella quale si tratta dell' utile ed uso delle dissonanze*, Venise, 1589, in-fol. La seconde édition de cet ouvrage a paru en 1598. Jean Gaspard *Trost*, le père, l'a traduit en allemand, mais sa traduction n'a pas été imprimée. 3° *L'Artusi, ovvero delle imperfezzioni della moderna musica, ragionamenti due, nei quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie agli moderni compositori*, Venise, 1600, in-fol. 4° *Seconda parte dell' Artusi, delle imperfezzioni della moderna musica*, etc., Venise, 1603, in-fol. Artusi attaque dans cet ouvrage les innovations de Claude Monteverde, qui venait d'introduire l'usage de la septième et de la neuvième de la dominante sans préparation, ainsi que les retards de plusieurs consonnances à la fois : usage qui a été funeste à la tonalité du plain-chant, mais qui a donné naissance à la musique moderne. 5° *Impresa del molto R. M. Gioseffo Zarlino di Chioggia, già maestro di cappella dell' illustrissima signoria di Venezia, dichiarata dal R. D. Giov. Maria Artusi*, Bologne, 1604, in-4°. 6° *Considerasioni musicali*, Venise, 1607, in-4°. Il y a du savoir dans les écrits d'Artusi, mais on y trouve peu de raison et de philosophie. La loi suprême pour lui était la tradition d'école, et de ce qu'on n'avait pas fait usage de certaines successions harmoniques, il concluait qu'on ne pouvait les employer. Au reste son meilleur ouvrage, celui qui peut être encore consulté avec fruit pour l'histoire de l'art d'écrire en musique, est son traité du contrepoint : malheureusement les exemplaires en sont fort rares.

ARZBERGER (....). On trouve sous ce nom, dans la XIme année de la Gazette musicale de Leipsick, p. 481, une proposition d'un perfectionnement essentiel dans la construction de la guitare (*Vorschage zu einer Wesentlichen Verbesserung im Bau der Guitarre*).

ASCHENBRENNER (CHRÉTIEN-HENRI), maître de chapelle du duc de Mersebourg, naquit au Vieux Stettin, le 29 décembre 1654. Son père, qui était musicien dans cette ville, après avoir été maître de chapelle à Wolfenbüttel, lui donna les premières notions de la musique. A l'âge de 14 ans, il reçut des leçons de J. Schütz pour la composition. Peu de temps après, il perdit son père; mais il en retrouva un second en Schütz, qui l'envoya à Vienne, en 1676, pour perfectionner son talent sur le violon et la composition, sous la direction du maître de chapelle André Antoine Schmolzer. Lorsqu'il se crut assez habile, il chercha à assurer son sort par ses talens, et entra en qualité de violiniste à la chapelle du duc de Zeits, en 1677. Il ne possédait cette place que depuis quatre ans lorsque le duc mourut, et la chapelle fut supprimée. Aschenbrenner alla à Wolfenbüttel, et y acquit la bienveillance de Rosenmüller, qui le fit entrer au service de son maître; mais à peine fut-il de retour à Zeitz, où il était allé chercher sa famille, qu'il apprit la mort de Rosenmüller, et en même temps la déclaration que le duc ne voulait point augmenter sa chapelle. Il resta sans emploi deux ans à Zeitz : enfin, en 1683, il fut nommé premier violon du duc de Mersebourg. Cette époque semble avoir été la plus heureuse de sa vie. En 1692, il entreprit un second voyage à Vienne. Son talent était formé; il joua du violon devant l'empereur et lui dédia six sonates pour cet instrument. Ce prince fut si satisfait de cet ouvrage qu'il lui donna une chaîne d'or, avec une somme assez forte. Cependant son existence était précaire, et il éprouvait beaucoup de difficultés à se placer d'une manière convenable; enfin, en 1695, il retourna à Zeitz en qualité de directeur de musique, emploi qu'il conserva jusqu'à son troisième voyage à Vienne, en 1703. Il vécut à Zeitz jusqu'en 1713,

époque où il fut nommé maître de chapelle du duc de Merseboarg. Quelque avantageuse que parût être sa position, il fut obligé de se retirer au bout de six ans (1719) à Iéna, à l'âge de 65 ans, pour y passer le reste de ses jours, au moyen d'une modique pension. Il mourut dans cette ville, le 13 décembre 1732.

On ignore si les sonates de violon qu'Asebenbrenner a dédiées à l'empereur ont été publiées; mais on connaît de lui un ouvrage qui a pour titre : *Gast und hochzeit freude, bestehend in Sonaten, Præludien, Allemanden, Curanten, Baletten, Arien, Sarabanten mit drei, vier und fünf stimmen, nebst dem basso continuo* (Plaisirs des noces et des soirées, contenant des sonates, préludes, allemandes, courantes, ballets, airs à trois, quatre et cinq parties, avec basse continue), Leipsick, 1673. Corneille à Beughem (*Bibl. Math.*, p. 300) cite une seconde édition de cet ouvrage, datée de Leipsick, 1675 : il en a paru une troisième à Inspruck, en 1676.

ASHE (André), flûtiste habile, naquit vers 1759, à Lisburn, dans le nord de l'Irlande. Ses parens l'envoyèrent d'abord dans une école près de Woolwich, en Angleterre, où il apprit les premiers principes de la musique et de l'art de jouer du violon. Mais lorsqu'il eut atteint l'âge de 12 ans, la perte d'un procès ruineux obligea sa famille à le rappeler auprès d'elle. Heureusement le comte Bentinck, colonel hollandais au service d'Angleterre, vint visiter l'académie de Woolwich, il vit le jeune Ashe en larmes, tenant dans ses mains sa lettre de rappel et apprit le sujet de son chagrin. Touché de son désespoir, le comte prit des informations, écrivit aux parens, et finit par se charger de l'enfant qu'il emmena avec lui, d'abord à Minorque et ensuite en Espagne, en Portugal, en France, en Allemagne, et enfin en Hollande. Le comte avait en d'abord l'intention de faire du jeune Ashe son homme de confiance, et de lui donner une éducation convenable; mais les dispositions de cet enfant pour la musique, et particulièrement pour la flûte, décidèrent son protecteur à lui laisser suivre son penchant et à lui donner des maîtres. Ashe acquit en peu d'années une grande habileté sur la flûte : il fut l'un des premiers qui firent usage sur cet instrument des clefs additionnelles. Le désir de faire connaître son talent le porta alors à quitter son bienfaiteur : il se rendit à Bruxelles, où il fut successivement attaché à lord Torrington, à lord Dillon, et enfin à l'Opéra de cette ville. Vers 1782, il retourna en Irlande, où il fut engagé comme flûtiste *solo* aux concerts de la Rotonde, à Dublin. Sa réputation ne tarda point à s'étendre jusqu'à Londres. En 1791, Salomon, qui venait d'attirer Haydn à Londres, et qui voulait former un orchestre capable d'exécuter les grandes symphonies écrites par cet illustre compositeur pour le concert d'Hannover-Square, se rendit à Dublin pour entendre Ashe, et lui fit un magnifique engagement. Il débuta, en 1792, au deuxième concert de Salomon, par un concerto manuscrit de sa composition. Devenu en peu de temps le flûtiste à la mode, il fut de tous les concerts. A la retraite de Monzani, il devint première flûte de l'Opéra italien, et en 1810 il succéda à Rauzzini comme directeur des concerts de Bath. Cette entreprise, qu'il conserva pendant douze ans, fut productive les premières années; mais les dernières furent moins heureuses, et Ashe finit par y perdre une somme considérable. Il vit dans la retraite depuis 1822. Aucune de ses compositions pour la flûte n'a été gravée : on dit qu'il s'occupe en ce moment de leur publication. Il a épousé une cantatrice, élève de Rauzzini, devenue célèbre en Angleterre, sous le nom de Mme Ashe. Sa fille, pianiste habile, s'est fait entendre avec succès en 1821, dans les concerts de Londres.

ASHLEY (Jean), hautboïste de la garde royale anglaise, vivait à Londres vers 1780. A la commémoration de Handel, en 1784,

il joua le basson double (*Contra-fagotto*) que Handel avait fait faire, et que personne n'avait pu jouer jusqu'alors. Il seconda aussi le directeur Bates dans le choix des musiciens, et eut après lui la direction des oratorios pendant sept ans. On ignore l'époque de sa mort.

ASHLEY (GÉNÉRAL), fils du précédent, fut l'un des violinistes les plus distingués de l'Angleterre. Ce fut sous Giardini et ensuite sous Barthelemon qu'il apprit à jouer du violon, et il parvint à un tel degré d'habileté que Viotti le choisit plusieurs fois pour jouer avec lui ses symphonies concertantes. A la mort de son père, Ashley lui succéda comme directeur des oratorios de Covent-Garden, conjointement avec son frère Charles. Il n'a rien fait imprimer de ses compositions. Il est mort près de Londres en 1818.

ASHLEY (JEAN-JACQUES), frère du précédent, fut organiste à Londres et professeur de chant. L'Angleterre lui a l'obligation d'avoir formé des chanteurs habiles tels que M. Elliot, C. Smith, Mme Vaughan, Mme Salomon, etc. Ashley n'est pas moins recommandable comme compositeur que comme professeur; élève de Schrœter, il possédait des connaissances assez étendues dans la musique. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Twelve easy duetts for german flute*, etc., Londres, 1795; 2° *Sonatas for the piano forte*, op. 2; 3° *Six progressive airs for the piano forte*. Ashley a dirigé les oratorios de Covent-Garden conjointement avec son frère, à qui il a peu survécu.

ASHTON (HUGHES), musicien de la chapelle de Henri VII, roi d'Angleterre, a composé quelques messes à quatre voix qui se trouvent dans une collection d'ancienne musique à la bibliothèque de l'université d'Oxford.

ASHWELL (THOMAS), compositeur anglais, vécut sous les règnes d'Henri VII, d'Edouard VI, et de la reine Marie. On trouve quelques-unes de ses compositions pour l'église dans la Bibliothèque de l'École de musique d'Oxford.

ASHWORTH (CALEB), ministre non conformiste, naquit à Northampton, en 1709. Ses parens le mirent d'abord en apprentissage chez un charpentier; mais ayant manifesté du goût pour l'étude, on le fit entrer dans l'académie du docteur Doddrige. Après qu'il eut terminé ses cours, il fut ordonné ministre d'une congrégation de non conformistes à Daventry, et peu de temps après il succéda au docteur Doddrige dans la direction de son académie. Il est mort à Daventry en 1774, âgé de 65 ans. On a de lui : 1° *Introduction to the art of singing* (Introduction à l'art du chant), dont la seconde édition a été publiée à Londres en 1787; 2° *Collection of tunes and anthems* (Collection de cantiques et d'antiennes).

ASIOLI (BONIFACE), né à Correggio, le 30 avril 1769, commença à étudier la musique dès l'âge de cinq ans. Un organiste de la collégiale de San-Quirino, nommé D. Luigi Crotti, lui donna les premières leçons; mais la mort lui ayant enlevé son maître, il se trouva livré à lui-même avant d'avoir atteint sa huitième année, ce qui n'empêcha pas qu'il écrivît à cet âge trois messes, vingt morceaux divers de musique d'église, un concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, deux sonates à quatre mains et un concerto pour le violon. Il n'avait pris cependant jusqu'alors aucunes leçons d'harmonie ou de contrepoint. A dix ans, il fut envoyé à Parme pour y étudier l'art d'écrire, ou comme on dit, *la composition*, sous la direction de Morigi. Deux ans après, il alla à Venise et y donna deux concerts dans lesquels il fit admirer son habileté sur le piano et sa facilité à improviser des fugues. Après quatre mois de séjour dans cette ville, il retourna à Correggio, où il fut nommé maître de chapelle. Asioli était à peine dans sa dix-huitième année, et déjà il avait écrit cinq messes, vingt-quatre autres morceaux de musique d'église, deux

ouvertures, onze airs détachés, des chœurs pour *la Clemenza di Tito*, deux intermèdes, *la Gabbia de' Pazzi* et *il Ratto di Proserpina*, une cantate, *la Gioja pastorale*, un oratorio, *Giacobbo in Galaad*, trois opéras bouffes, *la Volubile*, *la Contadina vivace*, *la Discordia teatrale*, un divertissement pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre, deux concertos pour la flûte, un quatuor pour violon, flûte, cor et basse, un trio pour mandoline, violon et basse, un divertissement pour basson, avec accompagnement d'orchestre.

En 1787, Asioli se rendit à Turin, où il demeura neuf ans. Il y écrivit neuf cantates qui depuis ont plus contribué à le faire connaître avantageusement que tous ses ouvrages précédens. Ces cantates sont : *La Primavera, Il Nome, Il Consiglio, Il Ciclope, Il Complimento, Quella cetra pur tu sei, Piramo e Tisbe* et *la Scusa :* tous ces ouvrages sont avec accompagnement d'orchestre; *la Tempesta*, qui depuis lors a été publiée parmi ses nocturnes est avec accompagnement de piano. Asioli a aussi composé dans la même ville deux drames, *Pimmaglione* et *La Festa d'Alessandro*, deux ouvertures, vingt petits duos et douze airs avec accompagnement de piano, des canons à trois voix, neuf airs détachés avec orchestre, six nocturnes à cinq voix sans accompagnement, deux nocturnes pour trois voix et harpe, un duo, un trio et quatre quatuors, une sérénade pour deux violons, deux violes, deux flûtes, basson et basse, douze sonates pour le piano, enfin, *Gustavo*, opéra-seria en deux actes, pour le théâtre royal de Turin.

En 1796, Asioli accompagna la marquise Gherardini à Venise; il y resta jusqu'en 1799, époque où il alla s'établir à Milan. Trois ans après, le vice-roi du royaume d'Italie le nomma son maître de chapelle et censeur du conservatoire de musique de Milan. Lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, en 1810, Asioli vint à Paris; j'eus l'occasion de le connaître à cette époque et de me convaincre qu'il était homme aimable autant que musicien de mérite. Il conserva ses places jusqu'au mois de juillet 1813. Alors il désira se retirer dans sa ville natale, où il continua d'écrire jusqu'en 1820. Depuis ce temps il a renoncé à cultiver la musique et a vécu dans le repos.

A Milan il a écrit deux cantates, *Il Dubio* et *La Medea ;* une scène lyrique avec orchestre; un sonnet (*la Campana di Morte*) pour ténor; deux duos, douze airs, les stances *Chiama gli abitator* pour ténor; un dialogue entre l'Amour, Malvina et la Mort; un sonnet (*in Quell' età*); une ode anacréontique à la lune pour ténor avec chœurs; une sérénade pour deux violons, flûte, deux cors, viole, basson, basse et piano; une symphonie (en *fa* mineur); une ouverture; une sonate pour piano avec basse obligée; une sonate pour harpe, le cinquième acte d'un ballet, et *Cinna*, opéra-seria en deux actes, pour le théâtre de *la Scala*. Il a aussi arrangé l'oratorio de Haydn, *la Création*, pour deux violons, deux violes et deux basses.

En qualité de directeur de la musique du vice-roi d'Italie, Asioli a composé vingt-un motets italiens et vingt-trois autres morceaux de musique d'église, deux cantates et une pastorale à quatre voix pour le théâtre de la cour. Comme censeur du conservatoire royal de Milan, il a écrit : 1° *Principj elementari di musica, adottati dal R. Conservatorio di Milano, per le ripetizioni giornaliere degli alunni ; con tavole. Milano, Mussi*, 1809, 47 pages in-8° (en forme de dialogues). La seconde édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville en 1811, la troisième à Gênes, en 1821, la quatrième à Milan, chez Giov. Riccordi, en 1823. Une traduction française de ces élémens a paru à Lyon chez Cartaux, sous ce titre : *Grammaire musicale ou théorie des principes de musique, par demandes et par réponses, adoptée par le conservatoire de*

Milan pour l'instruction de ses élèves, traduite de l'italien, 1819, in-8°, avec douze planches. Une deuxième édition de cette traduction a paru en 1833, chez le mêmeéditeur. C. C. Büttner a publié aussi, en allemand, une traduction libre du livre d'Asioli, chez Schott, à Mayence, en 1824. Le mérite de cet ouvrage consiste dans la concision et la clarté. 2° *L'Allievo al Cembalo*, Milan, Riccordi, in-folio obl. Ce livre élémentaire est divisé en trois parties : la première contient des leçons de clavecin, la seconde traite de l'accompagnement de la basse chiffrée, la troisième est un petit traité d'harmonie avec des instructions pour l'accompagnement de la partition. 3° *Primi elementi per il canto, con dieci arietle istruttive per cantare di buona grazia*, Milan, Riccordi, in-fol. obl. 4° *Elementi per il contrabasso, con una nuova maniera di digitare*, Milan, Riccordi, 1823, in-folio obl. 5° *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*, Milan, Riccordi, 1813, 139 pages in-folio. Asioli a suivi dans cet ouvrage la doctrine du P. Valotti sur les renversemens d'harmonie, théorie irrationnelle qui avait déjà été développée par le P. Sabbatini dans son traité de la basse chiffrée, et qui sera toujours rejetée par tout bon harmoniste, car on y admet la résolution, repoussée par l'oreille, des dissonnances, non par le mouvement des notes dissonnantes elles-mêmes, mais par celles qui leur servent de soutien. 6° *Dialoghi sul trattato d'armonia, per servire d'esame agli allievi di composizione e d'accompagnamento del regio conservatorio di musica in Milano*, Milan, Riccordi, 1814, 95 pages in-8°.

Dans les compositions sérieuses, Asioli a manqué de force; mais dans les airs et les duos avec accompagnement de piano, il s'est fait une réputation méritée par l'expression et la grace de ses mélodies. On peut considérer ses ouvrages en ce genre comme le type des *nocturnes*, que beaucoup de compositeurs ont imité depuis d'une manière plus ou moins heureuse. Comme théoricien, il n'a rien inventé; mais la nature l'avait doué d'un esprit méthodique et de l'art d'exposer avec clarté ce qu'il savait : ce sont ces qualités qui brillent surtout dans les ouvrages élémentaires qu'il a publiés. Le repos dont il a joui dans les quinze ou seize dernières années de sa vie lui a permis d'achever un traité de contrepoint qu'il avait commencé depuis long-temps, et auquel il a donné le titre de *Il Maestro di composizione*; ouvrage destiné à faire suite à son traité d'harmonie. M. Riccordi, éditeur de musique à Milan, s'est chargé de sa publication.

Asioli a cessé de vivre à Correggio, le 26 mai 1832.

ASPELMAYER ou ASPELMEYER (François), musicien et compositeur au service de l'empereur d'Autriche, mort à Vienne le 9 août 1786, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° *Der Kinder der natur* (les Enfans de la nature); 2° *Der Sturm* (l'Orage); 3° *Pigmalion*; 4° *Agamemnon vengé*, ballet; 5° *La Lavandara di Citere*, ballet; 6° *I Mori Spagnuoli*, idem. Il a composé aussi *Six duos pour violon et violoncelle, six trios, six quatuors pour violon, et dix sérénades pour des instrumens à vent*.

ASPERI (Ursule), née à Rome en 1807, a étudié la musique dès ses premières années, et a acquis du talent dans l'art du chant et sur le piano. Elle a reçu des leçons d'harmonie et de composition de Fioravanti. En 1827 elle a écrit pour le théâtre *Valle* un opéra intitulé *Le Avventure di una giornata*, qui a été représenté le 13 mai. Le public a si bien accueilli cette première production de sa plume à la première représentation et aux suivantes, qu'elle a été obligée de quitter plusieurs fois le piano pour se présenter sur la scène.

ASPLIND (....), savant suédois, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Horologiis Musico-Automatis*, Upsal, 1731.

ASPULL (GEORGES), jeune pianiste anglais, né en 1813, excitait l'admiration de ses compatriotes dès l'âge de huit ans, par le brillant et le fini de son exécution. Bien que sa main fût trop petite pour embrasser l'étendue de l'octave, il jouait les compositions les plus difficiles de Hummel, de Moschelès et de Kalkbrenner sans en ralentir le mouvement, et dans l'intention des auteurs. Telle était l'heureuse organisation du jeune Aspull qu'on pouvait espérer de le voir se placer un jour parmi les pianistes les plus distingués, mais une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau lorsqu'il entrait à peine dans sa dix-huitième année. Il est mort à Leamington le 20 août 1832, et ses obsèques ont été faites à Nottingham deux jours après.

ASSENSIO (DON CARLO), professeur de piano, né à Madrid, vers 1788, s'est fixé à Palerme, en Sicile, où il a publié en 1815: *Scuola per ben suonare il piano forte*.

ASSMAYER (JEAN), organiste à Salzbourg et ensuite à la cour de Vienne, s'est fait connaître par quelques ouvertures et par des pièces pour le clavecin qui ont été gravées à Vienne.

ASTARITTA (JANVIER), compositeur dramatique, né à Naples vers 1749, eut une grande réputation en Italie et réussit en différens genres, mais principalement dans l'expression des situations comiques. Dans le cours de sept années, il écrivit plus de quatorze opéras; celui de *Circé et Ulysse* eut un succès prodigieux, non seulement en Italie, mais aussi en Allemagne, où il fut représenté vers 1787.

On connaît de lui : *La Contessa di Bimbinpoli*, 1772; *I Visionari*, 1772; *Finezze d'Amore, o la farsa non si fa, ma si prova*, 1773; *Il Marito che non ha moglie*, 1774; *I Filosofi immaginari*, 1788. *La Contessina; Il Principe spondriaco*, 1774; *La Critica teatrale*, 1775; *Il Mondo della Luna*, 1775; *La Damma immaginaria*, 1777; *L'Isola di Bingoli*, 1777; *Armida*, 1777; *Circe e Ulisse*, 1777; *Nicoletto bella vita*, 1779. Dans l'automne de 1791, il donna à Venise : *I Capprici in amore*, et au carnaval de 1792 *Il Medico Parigino*, dans la même ville. Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkunstl.*) cite aussi de cet auteur : *La Molinarella*, op. buffa, 1783, à Ravenne; *Il Divertimento in campagna*, op. buffa, 1783, à Dresde; *Il Francese bizzarro*, op. buffa, 1786, ibid; *Il Parruchiere*, 1793, à Berlin.

La manière de ce compositeur se rapproche de celle d'Anfossi, et l'on peut dire qu'il a les mêmes qualités et les mêmes défauts. La coupe de ses airs et de ses morceaux d'ensemble est heureuse; ses accompagnemens sont assez purs, mais trop nus; ses chants sont gracieux, mais ils manquent d'originalité.

ASTON (HUGUES), organiste anglais sous le règne de Henri VIII, auteur d'un *Te Deum* à cinq voix, qui est maintenant dans la bibliothèque du collége de musique d'Oxford.

ASTORGA (LE BARON D'), né en Sicile, vers la fin du 17me siècle, fut en grande faveur à la cour de l'empereur Léopold. En 1726, il fit représenter à Vienne la pastorale de *Dafne*, dont il avait composé la musique. Après avoir été successivement en Espagne, en Portugal et à Livourne, il se rendit à Londres, où il demeura deux ans. De là il alla en Bohême, et enfin à Breslau, où l'on exécuta sa pastorale de *Dafne* avec autant de succès qu'elle en avait eu à Vienne. Parmi ses nombreuses compositions, on ne peut citer que les suivantes : 1° *Stabat mater*, qui fut exécuté à Oxford, en 1753, et qui obtint beaucoup d'applaudissemens; 2° *Dafne*, opéra, en 1726; 3° Cantate, *Quando penso*, etc.; 4° Cantate : *Torna Aprile*; 5° Cantate : *In questo cor*. Burney loue dans ces cantates, qui passent pour être ses meilleures, la grace et la simplicité de la composition. 6° Cantate : *Clorinda, s'io t'amai*, etc. 7° Cantate : *Palpitar già sento il cor*. Reichardt possédait quelques morceaux inédits de la composition d'Astorga.

ASTRUA (JEANNE), excellente cantatrice, née à Graglia, près de Verceil, en 1733, débnta au grand théâtre de Turin en 1750, et joua, dans la même année, aux noces de Victor Amédée, le rôle de prima donna dans l'opéra de *La Vittoria d'Imeneo*. Elle passa ensuite an service de la conr de Berlin, qn'elle ne qnitta qne pour revenir à Turin, où elle est morte en 1792, à l'âge de près de soixante ans.

ASULA (JEAN-MARIE)[1], prêtre et compositeur pour l'église, né à Vérone, florissait vers 1570. Ses compositions, en contrepoint sur le plain-chant, sont dans la manière de Constant Porta : le style en est très pnr. Il a publié : 1° *Introitus et Alleluja missarum omnium majorum solemnitatum totius anni super cantu plano, quatuor vocum*, Venise, 1565, in-4°; 2° *Falsi bordoni sopra gli otto tuoni ecclesiastici, ed alcuni di M. Vinc. Ruffo*, Venise, 1575, 1582, 1584, et Milan, 1587; 3° *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia duoque B. Virginis cantica primi toni, cum quatuor vocibus*, Venise, 1578, in-4°; 4° *Messa a quattro voci*, Venise, 1586, in-4°; 5° *Cantiones Sacræ quatuor vocum*, Venise, 1587, in-4°; 6° *Madrigali a due voci, accomodati da cantar in fuga diversamente sopra una parte sola*, Venise, 1587, in-4°; 7° *Duæ Missæ et decem sacræ laudes, trium vocum*, Venise, 1589, in-4°; 8° *Messe sopra gli otto tuoni ecclesiastici*, Milan, 1590; 9° *Canto fermo sopra le messe, inni ed altre cose ecclesiastiche appartenenti a suonatori d'organo per rispondere al coro*, Venise, 1596, 1602 et 1615. Les antres onvrages d'Asula dont les titres snivent sont indiqués par divers auteurs, mais sans date et sans indication du lieu de l'impression. 10° *Missæ quatuor vocum, lib. II*; 11° *Sacro sanctæ Dei laudes seu motettos octo vocum*; 12° *Salve Regina, Regina Cœli a quattro, e motetti a otto*; 13° *Lamentationes, Benedictus, etc., a sei*; 14° *Madrigali a sei*; 15° *Sacræ cantiones quatuor vocibus*, lib. II : 16° *Nova omnium solemnitatum vespertinæ psalmodia sex vocum*; 17° *Tres Missæ sex vocum*, lib. I et II; 18° *Duplex completorium et quatuor antiphonæ quatuor vocum*; 19° *Le Vergine, madrigali a tre*, lib. 1; 20° *Missæ octo vocum*; 21° *Missa pro defunctos, tribus vocibus*; 22° *Psalmi, hymni et Te Deum quatuor vocum*; 23° *Completorium et antiphonæ sex vocum*; 24° *Nova vespertina psalmodia, octo vocum*; 25° *Lamentazioni a tre voci*; 26° *Completas octo vocum*. Le P. Martini a donné quelques morceaux d'Asula dans son Essai sur le contrepoint. Le Père Paolucci a aussi inséré un gradael du même anteur dans la première partie de son *Arte pratica di contrappunto*. Asula fnt un des maîtres qui dédièrent un recueil de psaumes à cinq voix à Palestrina, en 1592, pour lui marqner la haute estime que ses talens lear inspiraieot.

ATHÉLARD ou ATHELHARD, moine bénédictin de Bath, en Angleterre, vivait sous le règne de Henri I, vers 1200. Il eut, pour le temps où il vécut, des connaissances étendues, qu'il augmenta par ses voyages, non seulement en Europe, mais en Égypte et en Arabie. Il écrivit un traité des sept arts libéraux, qui compreoaient la grammaire, la rhétorique, la dialectique, la musique, l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Ayant appris l'arabe, il tradnisit, de cette langue en latio, le Traité de géométrie d'Euclide, conau sous le nam d'*Élémens*, et noa *les Élémens harmoniques* de cet antenr, comme Laborde (*Essai sur la mus.*, t. 3, p. 567), Farkel (*Allgem. Litter. der musik*, p. 488) et les auteurs du Dictionnaire historique des Masiciens (Paris, 1810) le disent. Les bibliothèques des colléges du Christ et

[1] L'abbé Quadrio oomme ce musicien *Matthieu Asulo* : c'est aussi comme cela qu'il est nommé dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad, où l'on trouve quelques uns de ses motets.

de la Trinité à Oxford possèdent les manuscrits des onvrages d'Athélard.

ATHÉNÉE, grammairien grec, naquit à Naucratis en Égypte, vers l'an 160 de l'ère vulgaire, sous le règne de Marc-Anrèle : il vivait encore sous celui d'Alexandre Sévère, l'an 228 : c'est tout ce qu'on sait des particularités de sa vie. On doit à Athénée nne compilation qui a pour titre : *les Deipnosophistes ou le Banquet des savans;* elle nous est parvenue presque complète, à l'exception des deux premiers livres, que nous n'avons qu'en abrégé. Cet ouvrage est précieux par les renseignemens qu'il fournit snr une mnltitude d'objets de l'antiquité, particulièrement sur l'histoire de la mnsique des grecs, les écrivains qui ont traité de cet art, les instrumens, leur usage, les chansons, etc. Il est divisé en qninze livres. Dans le premier, il est traité de la musique et des chansons dans les festins; le quatrième contient des renseignemens sur quelques instrumens de musique, le quatorzième traite des joueurs de flûte; des chansons, de l'utilité de la musique et de la danse, des instrumens de tout genre.

Les manuscrits d'Athénée sont en petit nombre, ce qui est d'autant plus fâcheux que le texte a été considérablement altéré dans ceux que nous possédons : de là vient que, malgré les travaux de quelques savans, nous ne possédons pas encore une édition d'Athénée qui soit complètement satisfaisante : la meilleure est celle qui a été donnée par Jean Schweighœuser, sous ce titre : *Athenæi Deipnosophistæ a codicibus manuscriptis emendavit* etc., Strasbourg, 1801-1807, 14 vol. in-8°. On peut cependant consulter aussi avec fruit l'édition donnée par Casaubon en deux volumes in-fol. Les cinq premiers volumes de l'édition de Schweighœuser contiennent le texte grec et la version latine, les neuf autres renferment les notes et les tables. Parmi ces notes, celles du quatrième et du quatorzième livres sont intéressantes pour l'histoire de la musique. L'abbé de Marolles, qui n'entendait pas le grec, a donné nne mauvaise traduction française d'Athénée, d'après la version latine, Paris, 1680, in-4°. Lefebvre de Villebrune en a publié une autre en 5 volumes in-4° (Paris, 1785-1791) : celle-ci est peu estimée des savans. En ce qui concerne la mnsique, il est évident que le traducteur ne saisissait pas toujours le sens du texte original.

ATTAIGNANT (PIERRE), imprimeur de Paris, dans le 16me siècle, paraît avoir été le premier qui ait imprimé dans cette ville de la musique avec des caractères mobiles. Ceux dont il se servait avaient été gravés par Pierre Hautin, graveur, fondeur et imprimeur de Paris, qui en fit les premiers poinçons en 1525. Pierre Attaignant paraît en avoir fait l'essai dans le premier livre de motets à quatre et cinq voix de divers auteurs qu'il publia en 1527, in-8° oblong, avec des lettres gothiques. Dix-neuf autres livres de cette collection parurent à des époques plus ou moins éloignées jusqu'en 1536. Leur collection forme cinq volumes. C'est un recueil précieux pour l'histoire de la musique française : on y trouve des compositions de maistre Gosse, Nicolas Gombert, Claudin, Hesdin, Consilium, Certon, Rousée, Monton, Hottinet, A. Mornable, G. Le Roy, Manehicourt, Guillanme Le Heurteur, Vermont l'aîné, Richafort, M. Lasson, l'Héritier, Lupi, Lebrun, Wyllart, Feuin, L'Enfant, Moulu, Verdelot, G. Louvet, Divitis, Jacquet, De La Fage, Longueval, Gascogne, Briant et Passereau (*Voy.* ces noms). Le titre de chaque livre varie en raison de son objet. Par exemple le septième livre, qui contient vingt-quatre motets pour le dimanche de l'Avent, la Nativité, etc., a ponr titre : *Musicales motettos quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici adventûs, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet*. Parisiis in vico Citharæ, apud Petrum Attaingnant (aux autres livres, *Attaignant*, excepté au onzième où il y a aussi *Attaingnant*) *musice calcogra-*

phum prope sanctorum Cosme et Damiani templum, cum gratia et privilegio christianissimi Francorum Regis. Le titre du huitième livre est : *XX musicales motettos quatuor, quinque vel sex vocum modulos habet. Mense decembri* 1534, *Parisiis*, etc. Onze livres de chansons françaises à quatre parties, par les mêmes auteurs, ont été aussi publiés à la même époque par Pierre Attaignant, en 4 vol. in-8° obl. Le premier livre est daté de 1530 ; mais ce doit être une réimpression, car dans l'exemplaire qui est à la Bibliothèque du Roi (n° 2689, in-8° V), le neuvième livre porte la date de 1529, et le cinquième est de 1528. Les livres 2°, 3°, 4°, 6° et 8° ne sont pas datés. Voici le titre du cinquième livre : *Trente et quatre chansons musicales à quatre parties imprimées à Paris le XXIII° jour de janvier mil. V.C.XXVIII par Pierre Attaignant, demourant en la rue de la Harpe près l'église Sainct Cosme, desquelles la table sensuyt.* Les noms des auteurs de ces chansons ne se trouvent ni dans ce livre, ni dans les deuxième, quatrième, sixième, huitième et neuvième. Le onzième livre ne contient que des chansons de Clément Jannequin ; en voici le titre : *Chansons de Maistre Clément Jannequin, nouvellement et correctement imprimées à Paris par Pierre Atteignant* (sic), *demourant à la rue de la Harpe devant le bout de la rue des Mathurins près l'église de Sainct Cosme* (sans date). Les chansons contenues dans ce recueil sont des pièces plus développées que les autres ; ce sont : 1° Le chant des Oyseaux (*Réveillez-vous*) ; 2° La guerre (*Écoustez, écoustez*) ; 3° La Chasse (*Gentilz veneurs*) ; 4° L'alouette (*Or sus, or sus*) ; 5° *Las povre cœur* (V. *Jannequin*). Il y a aussi deux recueils de motets à quatre et cinq parties imprimés par Attaignant et qui sont différens de ceux qui ont été cités précédemment. Le premier, sans date et sans noms d'auteurs, a pour titre : *Motetz nouvellement imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demeurant à la rue de la Harpe près St. Cosme* ; le second intitulé : *XII motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts, nagueres imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près l'église de Sainct Cosme.* Ce recueil, daté des calendes d'octobre 1529, contient des compositions de Gombert, de Claudin (*Claude de Sermisy*. V. ce nom), de Du Croc, de Mouton, de Dorla et de Deslouges.

Il est remarquable que l'imprimeur dont il s'agit dans cet article a orthographié son nom de diverses manières ; sur ses recueils on trouve *Attaignant*, *Attaingnant* et *Atteignant*. Ce peu d'exactitude dans l'orthographe des noms s'est reproduit depuis le moyen âge jusqu'au commencement du dix-septième siècle.

Attaignant imprimait encore en 1543, car il a publié dans cette année un *Livre de danceries à six parties, par Consilium*, 1 vol. in-4° obl. ; mais il avait cessé de vivre en 1556, car à cette époque ce fut sa veuve qui publia plusieurs livres de pièces de violes à cinq parties, par Gervaise (*Voy.* ce nom).

Les caractères de musique des éditions d'Attaignant ont assez de netteté ; mais ils n'ont pas l'élégance de ceux dont se servirent à peu près de son temps Adrien Le Roy et Robert Ballard ; ceux-ci avaient été gravés en 1540 par Guillaume Le Bé, graveur, fondeur et imprimeur à Paris (Voy. *Le Bé*). Les livres de musique imprimés par Attaignant sont d'une rareté excessive.

ATTEY (JEAN), amateur de musique à Londres, au commencement du 17me siècle, a publié : *The first book of ayres of four parts with tablature for the lute, so made that all the parts may be plaid together with the lute, or one voyce with the lute and bass viol.* Londres, 1622, in-fol. (Premier livre d'airs à quatre voix en tablature de luth, de telle sorte que toutes les parties peuvent être exécutées ensemble avec le luth, ou chantées par

une voix avec accompagnement de luth et de basse de viole.)

ATTWOOD (THOMAS), compositeur anglais, fils d'un charbonnier, naquit en 1767. A l'âge de neuf ans il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, et commença son éducation musicale sous le docteur Nares et sous son successeur le docteur Ayrton. Après avoir passé cinq ans dans cette école, il eut occasion de chanter devant le prince de Galles, qui le prit sous sa protection, et l'envoya étudier à Naples la composition et le chant. Ses maîtres furent Philippe Cinque et Latilla. De Naples il alla à Vienne, où il reçut, dit-on, des conseils et des leçons de Mozart, jusqu'en 1786. De retour en Angleterre, il fut attaché à la musique particulière du prince de Galles, puis il devint maître de musique de la duchesse d'York et de la princesse de Galles. En 1795, M. Attwood succéda à Jones dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul, et en 1796 il obtint la place de compositeur de la chapelle royale, en remplacement de D. Dupuis, décédé. Enfin il a été admis en 1821 comme membre de la chapelle particulière du Roi, à Brighton.

Parmi les nombreux opéras qu'il a écrits pour le théâtre, les plus connus sont ceux-ci : 1° *Prisoner* (le Prisonnier), à Drury-Lane, en 1792; 2° *Adopted Child* (l'Enfant adoptif), ibid., 1793; 3° *Caernavon castle* (le Château de Caernavon), Hay-Market, 1793; 4° *Poor Sailor* (le pauvre Matelot), Covent-Garden, 1795; 5° *Smugglers* (les Contrebandiers), Drury-Lane, 1796; 6° *Mouth of the Nile* (l'Embouchure du Nil), Covent-Garden, 1798; 7° *A Day at Rome* (un Jour à Rome), divertissement, Covent-Garden, 1798; 8° *Castle of Sorento* (le Château de Sorento), op. com., Hay-Market, 1799; 9° *Magic Oak* (le Chêne magique), pantomime, Covent-Garden, 1799; 10° *Old Clothes-Man* (le vieux Marchand d'Habits), intermède, idem, 1799; 11° *Red-Cross Knights* (les Chevaliers de la Croix-Rouge), Hay-Market, 1799; 12° *S. David's day* (le jour de Saint-David), farce, 1800; 13° *True friends* (les Vrais Amis), à Covent-Garden, 1800. Outre ces ouvrages, M. Attwood a composé plusieurs œuvres de sonates pour piano, et des leçons progressives pour cet instrument, qui ont été gravées chez Clementi, à Londres. Il a écrit aussi beaucoup de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et notamment l'antienne avec chœur et orchestre pour le couronnement du roi George IV, qui est d'une beauté remarquable. M. Attwood se distingue entre les musiciens anglais par un style plein de goût et de pureté; sa musique a de la force, de l'expression et de l'effet. Il est fâcheux que le sol de l'Angleterre soit si peu favorable à la musique, qu'un artiste si distingué soit obligé de renoncer à la carrière de gloire qu'il aurait pu parcourir pour se livrer uniquement à l'enseignement.

ATYS (...), créole, né à la Martinique au commencement du 18me siècle, a composé *six sonates pour la flûte, en forme de conversation*, dont la partition manuscrite se trouve à la Bibliothèque du Roi, à Paris.

ATZE (FRÉDÉRIC), musicien né en Allemagne, était organiste à Breslau vers 1815; depuis lors il a quitté cette ville pour aller en Russie, où il est encore (1833). Atze est un artiste distingué comme organiste et comme pianiste; il a fait admirer partout la délicatesse et la précision de son jeu. On a de lui : 1° Polonaise pour le piano, Leipsick, Hofmeister; 2° Duo pour piano et violon, œuvre 2e; 3° Polonaise pour le piano, œuvre 9e, Berlin, Forster; 4° Grande polonaise, dédiée à Mme Amalie Korefpa, Breslau, Forster et Hoffmann, œuvre 10e; 5° Pot-pourri pour le piano, œuvre 11e, *ibid.*

AUBER (DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT), né à Caen, le 29 janvier 1784, dans un voyage que ses parens firent en cette ville, est fils d'un marchand d'estampes de Paris, dont la situation était aisée. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique,

M. Auber étudia d'abord cet art comme un objet d'agrément. Après avoir appris à jouer du piano sous la direction de Ladurner, il fut envoyé à Londres pour y suivre la profession du commerce; mais bientôt dégoûté d'un état pour lequel il ne se sentait point né, il revint à Paris. Accueilli dans le monde avec plaisir à cause de son talent et de son esprit, il commença à se faire connaître par de petites compositions telles que des romances : quelques-unes de celles-ci eurent un succès de vogue. Un trio pour piano, violon et violoncelle, qu'il publia vers le même temps à Paris, fit voir qu'il pouvait traiter avec talent la musique instrumentale. D'autres ouvrages plus considérables vinrent bientôt augmenter sa réputation parmi les artistes. Il était lié d'amitié avec le célèbre violoncelliste Lamare : celui-ci avait un style tout particulier dans sa manière de jouer de la basse, et il désirait le propager par un genre de musique qui lui fût propre; mais par une singularité qu'il serait difficile d'expliquer, il n'avait pas une idée mélodique ni un trait dans la tête qu'on pût employer dans un morceau de musique. A sa prière, M. Auber écrivit tous les concertos de basse qui ont paru sous le nom de ce virtuose, et même quelques autres qui sont restés en manuscrit. Le public croyait que ces concertos étaient de Lamare; mais tous les artistes savaient qu'ils étaient dus au talent de M. Auber. Le caractère original de cette musique produisit une assez vive sensation dans le monde, et l'on prévit dès lors que le jeune compositeur à qui on la devait se ferait un jour une brillante réputation. Vers le même temps, M. Auber écrivit un concerto de violon qui fut exécuté au conservatoire de musique de Paris par M. Mazas, et qui obtint un brillant succès.

Le désir de travailler pour le théâtre lui avait déjà fait remettre en musique l'ancien opéra comique intitulé *Julie*, avec accompagnement de deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse. Cet ouvrage, qui renfermait plusieurs morceaux charmans, fut représenté sur un théâtre d'amateurs à Paris, et reçut beaucoup d'applaudissemens. Peu de temps après, M. Auber écrivit pour le petit théâtre de M. de Caraman, prince de Chimay, un autre opéra avec orchestre complet, dont il a tiré depuis lors plusieurs morceaux pour ses autres ouvrages.

Malgré ses succès, qui jusqu'alors avaient été renfermés dans le cercle d'un certain monde d'artistes et d'amateurs, M. Auber s'aperçevait que ses études musicales avaient été incomplètes et que le savoir lui manquait dans l'art d'écrire : il voulut achever son éducation sous ce rapport, et se livra à des travaux sérieux sous la direction de M. Cherubini. Ces études terminées, il écrivit une messe à quatre voix dont il a tiré depuis la prière de son opéra de *la Muette de Portici*. En 1813, il fit son début en public par un opéra en un acte qu'il fit représenter au théâtre Feydeau sous le titre du *Séjour militaire*. Cet ouvrage ne justifia pas les espérances que les premiers essais de M. Auber avaient fait naître; on n'y trouvait rien de la grace et de l'originalité d'idées qui avaient fait applaudir ses premières productions. Un repos de plusieurs années suivit cet échec, et le compositeur semblait avoir renoncé à une carrière où l'attendaient de brillans succès, lorsqu'un dérangement de fortune et la mort du père de M. Auber obligèrent celui-ci à chercher des ressources pour son existence dans l'exercice d'un art qui n'avait été pour lui jusqu'alors qu'un délassement. En 1819, il fit représenter à l'Opéra-Comique *le Testament et les Billets doux*, opéra en un acte. Cet ouvrage fut moins heureux encore que ne l'avait été le premier essai public des talens de M. Auber. Déjà l'on accusait de partialité et de jugemens de coterie les éloges qui lui avaient été prodigués; mais bientôt le compositeur se releva par *la Bergère châtelaine*, opéra en trois actes qui fut joué au même théâtre dans les premiers mois de 1820. Des idées

originales, de la mélodie, une instrumentation élégante et des intentions dramatiques distinguent cet ouvrage, qui obtint un succès complet, et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la brillante réputation de son auteur. *Emma ou la Promesse imprudente*, opéra en trois actes, joué en 1821, acheva ce que *la Bergère châtelaine* avait commencé, et dès lors M. Auber ne connut plus que des succès.

Dans les deux ouvrages qui viennent d'être cités, ce compositeur s'était livré à l'individualité de ses idées, et avait fait entendre une musique dont le style lui était propre. Mais à cette époque commença, en France, le grand succès des opéras de Rossini, et, comme beaucoup de musiciens, M. Auber modifia sa manière en y introduisant quelques-unes des formules du style du maître de Pesaro. Ses mélodies cessèrent d'être expressives et se surchargèrent d'ornemens et de traits qui n'étaient pas toujours d'accord avec la position et le caractère des personnages; en un mot, il se soumit au goût du moment au lieu d'imposer le sien : il voulait des succès, et il était plus facile de les obtenir ainsi que de les devoir à soi-même. De l'emploi constant de certains moyens d'effet adoptés par M. Auber, devait résulter une certaine monotonie de style qui est en effet le mal radical des opéras de ce compositeur qui ont succédé à *Emma* et à *la Bergère châtelaine*, bien que ces ouvrages renferment des parties fort remarquables qui dénotent un talent distingué. *Leicester*, en trois actes (1822); *la Neige*, en trois actes (1823); *le Concert à la Cour* (1824); *Léocadie*, en trois actes (1824); *le Maçon*, en trois actes (1825); *Fiorella*, en trois actes (1826), *la Fiancée*, en trois actes (1828), *Fra-Diavolo*, en trois actes (1829), contiennent beaucoup de morceaux fort jolis et souvent appliqués à la scène d'une manière très spirituelle. Presque tous les petits airs ou couplets de ces ouvrages sont d'une élégance et d'une grace remarquables.

Ce qui manque au talent de M. Auber, c'est la force, la passion. Presque jamais il n'a réussi dans les situations qui exigeaient de la puissance dramatique. *Léocadie*, *le Maçon*, *Fiorella*, offrent de ces situations où le musicien n'a su faire de l'effet qu'avec du bruit : l'expression du cœur manque dans tout cela. Pourtant il est juste de dire que le compositeur a été plus heureux dans *la Muette de Portici*, grand opéra, qui a été joué à l'Académie royale de Musique, au commencement de l'année 1828. Là, il y a aussi de fortes situations qui ont été saisies et bien rendues. De là vient que cet ouvrage est considéré à juste titre, en Allemagne, comme le chef-d'œuvre de M. Auber. On y trouve d'ailleurs une variété de style qui n'existe pas dans les opéras sortis postérieurement de sa plume. Dans *le Philtre*, jolie bagatelle jouée au même théâtre dans l'été de 1831, M. Auber s'est trouvé dans la nature de son talent, et sa manière spirituelle s'y est reproduite avec avantage. *Le Dieu et la Bayadère* et *le Serment*, faibles productions de sa plume trop hâtive, ont succédé à ce petit ouvrage, et ont plutôt porté atteinte à la réputation de leur auteur qu'elles ne l'ont augmentée. On espérait qu'il se relèverait par *Gustave III*, grand opéra en cinq actes, dont le sujet, traité avec beaucoup de talent par M. Scribe, offrait au compositeur des situations dramatiques d'un caractère varié et favorable à la musique; mais cet espoir a été cruellement déçu, car jamais M. Auber n'a été aussi faible. Si l'ouvrage a obtenu quelque succès, ce n'est qu'au luxe du spectacle et à l'habileté de l'entrepreneur du théâtre qu'il a été dû. Chose rare dans un opéra, le musicien est resté cette fois au-dessous du poète.

M. Auber se propose, dit-on, de se relever de cet échec dans un opéra comique qui doit être bientôt représenté : il est homme en effet à prendre sa revanche si son ouvrage est dans le genre léger, pour

lequel la nature semble l'avoir fait, et surtout s'il a donné à sa facture les soins nécessaires. Quelquefois ce compositeur a abusé de sa facilité et s'est un peu trop laissé aller au *far presto*. On court mal à la fois les chances de la fortune et celles d'une durable renommée : celle-ci n'est la récompense que d'un pur dévouement à l'art. Malheureusement M. Auber a souvent avoué à ses amis qu'il n'aime point celui qui lui a procuré tant d'avantages, et que sa raison seule triomphe de ses dégoûts lorsqu'il écrit. Cela est d'autant plus fâcheux que son talent est réellement fort distingué, et qu'avec plus d'amour pour la musique il aurait pu travailler pour la postérité.

Aux ouvrages de M. Auber qui ont été cités précédemment, il faut ajouter *le Timide*, opéra comique joué sans succès en 1826; *Vendôme en Espagne*, écrit en société avec Hérold (décembre 1823) pour le retour du duc d'Angoulême à Paris, et quelques autres bagatelles.

Au mois de mai 1825, M. Auber a été nommé chevalier de la légion d'honneur, et l'académie des beaux-arts de l'Institut l'a admis au nombre de ses membres, au mois d'avril 1829.

AUBERLEN (SAMUEL-GOTTLOB), directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, naquit le 23 novembre 1758, à Fellbach, près de Stuttgard, où son père était instituteur. Bien que la vie des artistes soit souvent agitée, il est peu d'entre eux qui aient connu le malheur comme Auberlen et qui aient langui dans un état misérable aussi long-temps que lui. Sa vie écrite par lui-même offre un tableau touchant des tribulations auxquelles il fut en butte, et du courage qu'il mit à combattre sa mauvaise fortune. Cet ouvrage a été publié à Ulm, en 1824, sous ce titre : *Samuel Gottlob Auberlen's musikdirektor und organisten am Münster in Ulm*, etc., *Leben, Meinungen und Schiksale, von ihm selbst beschreiben* (Vie, opinions et aventures de Samuel Gottlob Auberlen, etc., un volume in-8° de 248 pages). On y trouve presque l'intérêt du roman : l'auteur s'y montre artiste, et il y a de la poésie dans son style. J'ai tiré de son livre tout ce qui, dans cet article, concerne sa personne et ses ouvrages.

Le père d'Auberlen lui enseigna les premiers élémens de la musique. A l'âge de 8 ans, il se mit à apprendre seul à jouer du violon, du piano et du violoncelle; mais ses parens le destinaient à être instituteur et organiste, et tout ce qui pouvait le détourner de ces professions lui était interdit. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il dut aider son père dans ses leçons; mais son penchant décidé pour la musique lui inspirait du dégoût pour l'état auquel on le destinait. Vers ce même temps, le violiniste Kenz le prit en amitié et lui donna des leçons de son instrument : ces leçons et les représentations de l'Opéra de Stuttgard, où on lui avait permis de se rendre quelquefois, développèrent ses heureuses dispositions pour l'art musical. Les amateurs de musique de Constatt lui fournirent l'occasion d'entendre de bonne musique et de former son goût, car il y faisait sa partie dans les symphonies et les autres belles productions de Haydn et des grands maîtres de cette époque. Cette circonstance lui procura la connaissance d'Enslen, virtuose de la chambre du duc à Stuttgard, qui lui donna des leçons de violon. A l'âge de 20 ans il se rendit à Murrhardt comme précepteur dans une maison particulière. Ce fut là qu'il écrivit son premier air : il le fit exécuter à l'église par un de ses élèves.

Après deux années de séjour dans cet endroit, il retourna chez son père; mais il y demeura peu de temps, parce qu'il obtint la permission d'aller à Zurich pour y terminer ses études musicales. Il partit pour cette ville en 1782, et il y trouva le violiniste Henri Ritter, qui lui donna des leçons. Une maladie qui conduisit son père au tombeau le rappela à Fellbach, où on espérait le fixer comme instituteur; mais il résista à toutes les instances qui lui

furent faites à ce sujet, et le 1er juillet 1784, il retourna à Zurich. Il avait alors 26 ans. Dans la même année il épousa une jeune fille qui, ainsi que lui, ne possédait rien. Il crut pouvoir subvenir aux dépenses occasionées par sa nouvelle position au moyen de concerts; il se mit à voyager et visita Saint-Gall, Constance, Ravensbourg, Lindau et quelques autres villes. Une maladie de sa femme ne lui permit pas d'aller jusqu'à Augsbourg et Munich, comme il en avait le projet. Il retourna donc à Zurich, dont le séjour ne lui fut pas favorable, car il y trouva peu d'élèves et bientôt il eut des dettes qui l'obligèrent à solliciter une place dans la chapelle de Stuttgard. On ne lui offrit que celle de surnuméraire : il l'accepta dans l'espoir d'un prochain avancement; mais l'avantage le plus réel qu'il retira de sa translation dans cette ville fut d'y recevoir des leçons de composition de Poli, maître de chapelle du duc. Malheureusement il n'en profita pas long-temps, car ne touchant aucun traitement, et n'ayant qu'un petit nombre d'élèves, il ne put subvenir aux besoins de sa famille. Bientôt il ent des dettes, et sa situation fut telle qu'il se vit obligé d'abandonner à ses créanciers le peu qu'il possédait, et de quitter Stuttgard à pied, sans vêtemens, sans linge, sans argent, emmenant avec lui sa femme et son fils, qui tous deux étaient malades. Auberlen peint d'un style pathétique les scènes de désespoir qu'il y eut entre lui, sa femme et son enfant, après ce départ précipité.

Il vécut quelque temps dans une misère profonde, sans pouvoir trouver d'emploi utile pour ses talens; enfin une place fort peu lucrative de directeur de musique à Zofingen se présenta, et il en prit possession au mois de janvier 1791. A son mince traitement, il joignit le produit de quelques leçons de piano et de plusieurs morceaux d'harmonie pour clarinettes, flûtes, bassons, cors et trompettes, qu'il écrivit pour une société d'amateurs. Ces morceaux eurent du succès et furent cause qu'on lui demanda trois symphonies à grand orchestre pour la même société. Ces dernières compositions tiennent le premier rang parmi ses ouvrages.

Après neuf mois de séjour à Zofingen, Auberlen fut appelé comme directeur de musique à Winterthur. Là, il écrivit ses cantates *Éloge de la Poésie*, *Éloge de la Musique*, *pour l'élection d'un bourgmestre*, son oratorio *la Fête des Chrétiens sur le Golgotha*, des airs, des duos, des morceaux de musique instrumentale, et en 1796, une messe solennelle qui fut considérée comme un très bon ouvrage. L'invasion de la Suisse par les armées françaises le priva tout à coup de sa place et de ses moyens d'existence, après sept années de tranquillité. Il partit au mois de juin 1798 pour Esslingen et son existence fut livrée de nouveau aux agitations d'une vie précaire. Il crut trouver un terme à ses maux lorsqu'au mois de mars de l'année 1800 il entra au service de la duchesse de Wurtemberg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car la duchesse partit pour Vienne lors de l'entrée des Français dans le Wurtemberg. L'hiver suivant une place de professeur de musique au séminaire de Bebenhausen, près de Tubinge, devint vacante; quoiqu'elle fût insuffisante pour ses besoins, Auberlen l'accepta. Ce poste lui fournit l'occasion de travailler à l'amélioration de l'état de la musique à Tubinge, et il réussit si bien dans ses travaux que la ville manifesta l'intention de lui donner un supplément de traitement; mais il n'en eut jamais rien. Après sept ans d'une situation assez misérable dans cette ville, il partit le 4 novembre 1807 pour Schaffouse, où il venait d'être appelé comme directeur de musique. Il y trouva de bons amateurs dont il augmenta le nombre par ses élèves. Ces ressources lui suggérèrent le projet d'établir de grandes fêtes musicales dans la Suisse, et ses efforts furent couronnés par le succès. La première réunion eut lieu à Lucerne, le 27 juin 1808.

On n'y comptait quo quatre-vingt-huit artistes; mais tous étaient de bons musicieus et l'effet de la musique répondit aux soins qu'Auberlen avait pris pour l'organiser. La secoude fête fut indiquée pour l'année suivante, à Zurich, et la troisième, à Schaffouse. Depuis, l'association des musiciens de la Suisse a été daus une prospérité toujours croissante. Pour lui donuer de la consistauce, Auberlen fonda, en 1816, une école de chaut choral, qni a pris ensuite nne grando extension, et écrivit pour cette institntion une méthode et des mélodies à quatre voix, ainsi que des odes et chants sacrés de Gellert, trois cahiers de chants solennels, et plusieurs autres recueils de chants à plusienrs voix, qui ont été tous imprimés à Schaffonse, en 1816 et 1817. Déjà, en 1809, il avait établi un théâtre d'amateurs où ses élèves jouaient do petits opéras : c'est pour co théâtre qu'il écrivit *le Jour de naissance d'une Mère*.

Enfin le momeut dn repos vint pour Auberlen : le 6 juin 1817 il fut nommé directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, place houorable et avantageuse qu'il occnpait encore en 1824, époque où il écrivit les mémoires de sa vie dout il a été parlé précédemment.

Outre les onvrages qui out été cités, on connaît aussi de sa compositiou : 1° Vingt-quatre chansous allomandes avec accompagnemeut de piano, Heilbronn, 1799; 2° *Sechs moderne karacteristische Walzer für clavier* (Six valses pour le clavecin dans le style moderne), 1er, 2e et 3e recueils, œuvre 7e, Augsbourg, 1799; 3° Vingt-quatre allemaudes et coutredanses pour le clavecin, *ibid.*, 1800; 4° *Euterpens Opfer am Alter der Grazien* (Offrandes d'Euterpe sur l'autel des Graces), 1re snite, 1801; 5° Douze allemandes pour piano-forté, op. 8, Leipsick. Auberlen avait anuoucé en 1786 la publicatiou d'un journal de musique sous le titre de *Portefeuille musical :* il devait renfermer des pièces de chant, de clavecin, des notices biographiques, des anecdotes et des annonces; mais il n'en a rien paru.

AUBERT (JACQUES), surnommé *le Vieux*, violiniste de la chambro du roi, de l'Opéra et du concert spirituel, entra à l'académie royale de musique, en 1727, et fut nommé chef des premiers violous en 1748, et vers lo même temps surintendant de la musique dn duc de Bourbon. An mois de mai 1752, il se retira de l'Opéra, et il mournt à Bellevillo près de Paris, le 19 mai 1753, et uon en 1748, comme le dit Laborde (Essai snr la Musique), ni en 1758, comme l'affirment les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810). Aubert a écrit pour l'Opéra la musique des ouvrages suivans : 1° *La Paix triomphante*, 1713, ballet non représenté; 2° *Diane*, divertissement, en 1721, en société avec Bourgeois; 3° *Le ballet de vingt-quatre heures*, 1722; 4° *La Reine des Peris*, paroles do Fuselier, 1725; 5° *La fête champêtre et guerrière*, 1746. Il reçut 360 livres pour prix de la musique de cet ouvrage. On a aussi d'Aubert *Le ballet de Chantilly*, cantate, in-4°, obl. Paris, 1728, et trois livres de sonates ponr lo violon, gravées à Paris, sans date.

AUBERT (LOUIS), fils aîné du précédent, né le 15 mai 1720, entra comme violiniste à l'orchestre de l'Opéra, en 1731, à l'âge de 11 ans, et quelqnes années après au concert spirituel. Au mois de septembre 1755, il obtint la place de chef des premiers violons de l'Opéra, place qu'avait occnpée son père. C'est en cette qualité qu'il était snppléant de Chéron ponr battre la mesnre; il conserva cet emploi jusqu'en 1771, époquo de sa retraite. Il vivait encore en 1798, et jouissait d'une pension do 1000 fr. sur la caisse de l'Opéra. Aubert a publié six livres de solos pour le violon, six livres de duos, deux concertos, et quelques autres onvrages, tous gravés à Paris sans date. Il a écrit pour l'Opéra : 1° La musique d'un pas de deux dans l'acte de l'*Espagne*, de l'*Europe galante*, à la re-

prise de 1755. Ce morceau a été inséré dans un livre de symphonies à quatre parties dédié à la marquise de Villeroy et publié en 1756; 2° La musique d'un pas de six, ajouté au dernier acte de Roland, en 1755; 3° Une chaconne dans *Alcionne*, en 1756.

AUBERT (L'ABBÉ JEAN-LOUIS), frère du précédent, né à Paris, le 15 février 1731, mort dans la même ville, le 10 novembre 1814, s'est fait connaître par quelques ouvrages de littérature, au nombre desquels se trouve une *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre*, Paris, 1754, in-8°.

AUBERT (***), plus connu sous le nom d'*Auberti*, était violoncelliste à la Comédie italienne, et mourut à Paris, en 1805. Il a publié : 1° Six solos pour le violoncelle, op. 1, Paris; 2° Six duos pour le même instrument, op. 2, *Ibid.*

AUBERT (PIERRE-FRANÇOIS-OLIVIER), né à Amiens, en 1763, apprit à la maîtrise de cette ville les premiers élémens de la musique, et parvint par son travail et sans le secours d'aucun maître à jouer fort bien du violoncelle. Étant venu à Paris, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il est resté pendant vingt-cinq ans. Il a publié deux méthodes de violoncelle, et il fut le premier en France qui fit succéder un bon livre élémentaire pour cet instrument aux ouvrages insuffisans de Cupis et de Tillière. Il a de plus composé : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Zurich, 1796; 2° Trois *idem*, op. 2; 3° Trois duos pour deux violoncelles, op. 3; 4° Trois *idem*, op. 5; 5° Trois *idem*, op. 6; 6° Trois *idem*, op. 7; Études pour le violoncelle, suivies de trois duos et de trois sonates, op. 8; et enfin huit livres de sonates pour le même instrument. M. Olivier Aubert a publié une brochure de 44 pages in-12, sous ce titre : *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou réflexions sur ce qu'il a y de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet*, Paris, 1827. Dans l'introduction de ce petit ouvrage, l'auteur dit qu'il n'a pu se décider à garder en portefeuille *ce fruit de vingt-cinq années de recherches et de réflexions!* C'est beaucoup de temps employé pour peu de chose.

AUBÉRY DU BOULLEY (PRUDENT-LOUIS), né à Verneuil (département de l'Eure), le 9 décembre 1796, eut pour premier maître de musique son père qui était bon musicien. A l'âge de 5 ans il était déjà assez instruit pour lire toute espèce de musique à livre ouvert; à 10 ans il était assez habile sur la flûte et sur le cor pour jouer sur ces instrumens des concertos difficiles. Après avoir reçu quelques leçons d'harmonie, il écrivit, à l'âge de 11 ans, des marches et des pas redoublés qui furent exécutés par la musique de la ville. En 1808, M. Aubéry du Boulley fut envoyé à Paris pour y continuer ses études musicales. Il eut d'abord pour professeur de composition M. Momigny; ensuite Méhul et enfin M. Cherubini perfectionnèrent ses connaissances. Le conservatoire de musique ayant été fermé en 1815, M. Aubéry du Boulley retourna à Verneuil où il se maria. Rempli du plus vif enthousiasme pour la musique, il saisissait alors toutes les occasions de coopérer aux concerts qui étaient donnés par les artistes et les amateurs dans les villes qui environnent Verneuil, telles qu'Évreux, Vernon, Dreux, etc. Jusqu'en 1820, la musique n'avait été qu'un plaisir pour lui; mais à cette époque, il en fit sa profession. Malgré la multiplicité de ses occupations, il trouvait le temps d'écrire; c'est ainsi qu'il fit en 1824, la musique d'un opéra intitulé : *Les Amans querelleurs*, qui fut reçu à l'Opéra-Comique, mais dont l'auteur des paroles retira le livret pour l'arranger en vaudeville qui fut joué sans succès au gymnase. M. Aubéry du Boulley écrivit aussi dans le même temps beaucoup de musique instrumentale qui

parut chez différens éditeurs de Paris.

Une maladie de poitrine dont les symptômes étaient graves obligèrent M. Aubéry du Boulley à renoncer à l'enseignement de la musique, en 1827, à se retirer à la campagne (à Grosbois près de Verneuil), et à s'y livrer à l'agriculture. La nouvelle direction qu'il venait de donner à sa vie ne lui fit cependant point oublier la musique. Il consacra ses loisirs à la rédaction d'une méthode d'enseignement qu'il publia en 1830, sous le titre de *Grammaire musicale*. L'organisation de la garde nationale dans toute la France lui fournit à cette époque l'occasion de former à Verneuil un corps de musique militaire de 40 musiciens et de ranimer le goût de la population pour l'art musical. L'heureux essai qu'il avait fait en cette circonstance de sa méthode d'enseignement lui suggéra l'espoir d'en faire une application utile jusque dans les moindres villages, et le hameau qu'il habite fut le premier où il en fit l'essai. Sa persévérance a été couronnée par le succès ; des corps de musique de cuivre ou d'harmonie ont été successivement organisés à Breteuil, Couches, Nonancourt, Damville, dans les bourgs de Bressolles et de Tillères-sur-Eure, et enfin dans le petit village de Grosbois, où il y a maintenant une excellente musique composée de deux bugles, dix clairons, quatre trombones, un buccin, un ophicléide alto, deux ophicléides basses et trois caisses à timbre; de simples paysans sont devenus des artistes. C'est un service réel rendu à l'art et aux populations que cette propagation du goût de la musique et des connaissances qui y sont relatives.

Les œuvres musicales de M. Aubéry du Boulley se composent de sonates pour piano, marches et pas redoublés pour le même instrument, œuvres 1er, 4e, 6e et 8e, Paris, Mme Joly; de six quatuors pour piano, violon, flûte et guitare, œuvres 56e, 66e, 72e, 74e, 80e et 82e, Paris, Richault; de sept duos pour piano et guitare, œuvres 31e, 38e, 46e, 52e, 67e, 78e et 81, *ibid*; de trois trios pour piano, contralto et guitare, œuvres 32e, 54e et 83e, *ibid.*; d'un quintetto pour flûte, piano, violon, alto et guitare, œuvre 76e, *ibid.*; d'un *septuor* pour violon, alto, basse, flûte, cor, clarinette et guitare, œuvre 69e, *ibid.*; d'une grande sérénade pour deux violons, alto, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors et bassons, œuvre 48e, *ibid.*; d'une collection de pièces d'harmonie contenant soixante morceaux, publiée en dix livraisons formant les œuvres 45e, 47e, 49e, 51e, 53e, 55e, 57e, 59e, 61e et 63e, *ibid.*; d'un recueil d'harmonie composée pour être exécutée aux messes militaires, œuvre 68e, *ibid.*; de cinq cahiers de contredanses pour piano et guitare, *ibid.*; de trois recueils de contredanses en sons harmoniques pour guitare seule, *ibid.*; de plusieurs œuvres pour guitare seule, deux guitares, guitare et flûte ou violon, *ibid.*; de l'opéra des *Amans querelleurs* arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, et de l'ouverture du même opéra à grand orchestre, œuvres 44e et 58e, *ibid.*; de beaucoup de romances avec accompagnement de piano ou de guitare, Paris, Mme Joly, Meissonnier, Janet et Richault; d'une méthode complète et simplifiée pour la guitare, œuvre 42e, Paris, Richault; enfin d'une *Grammaire musicale*, 1 vol. in-8o, imprimée avec les caractères de musique de M. Duverger, Paris, Richault. On peut voir l'analyse de cet ouvrage dans le 9me vol. de la *Revue musicale*.

AUBIGNY (D'ENGELBRUNNER D'). Deux sœurs de ce nom, filles d'un major au service du prince de Hesse-Cassel, se sont fait remarquer par leur talent de cantatrices, à Coblentz, en 1790. Elles avaient été dirigées dans leurs études par Sales, maître de chapelle de l'électeur de Trèves. L'aînée possédait une belle voix de soprano; la plus jeune (Nina) avait une voix de contralto fortement timbrée. Les deux sœurs exécutèrent en 1790, dans des concerts publics, le *Stabat mater* de Rodewald, et

s'y firent vivement applaudir. En 1792, elles étaient à Cassel et y faisaient l'ornement du concert d'amateurs. A cette époque, l'aînée épousa M. Horslig, membre du consistoire de Bückebourg; Nina suivit sa sœur dans ce lien, et acheva de perfectionner son talent dans la solitude. Elle y vivait heureuse lorsqu'elle fit, en 1803, la connaissance d'une dame qui se faisait passer pour une comtesse anglaise, et qui lui offrit de l'emmener à Londres, et de se charger des frais du voyage et de son entretien. Nina d'Aubigny se laissa séduire et partit avec elle. Mais à peine furent-elles arrivées à leur destination que la prétendue comtesse avoua qu'elle n'avait aucun droit à porter ce titre, et qu'elle était hors d'état d'offrir aucuns secours à sa compagne. Cette déclaration était un coup de foudre pour la jeune cantatrice, qui se trouvait sans ressource dans un pays étranger. Toutefois, ses talens vinrent la tirer d'embarras. Elle donna des leçons de chant, et finit par s'attacher à une famille riche, en qualité d'institutrice. Le chef de cette famille était un des principaux agens de la Compagnie des Indes; ses affaires l'obligèrent à aller s'établir à Bombay, et Nina d'Aubigny l'y accompagna. On ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. On a sous le nom de cet artiste : 1° Airs allemands, italiens et français, Augsbourg, 1797. 2° *Ueber das Leben und due character des Pompeo Sales* (Sur la vie et le caractère de Pompeo Sales), dans la 2me année de la Gazette musicale de Leipsick, pag. 377-384. 3° *Ueber die Aufmerksamkeit, die Jederdem Sænger schuldig ist* (Sur l'attention qu'on doit au chanteur), dans la même Gazette musicale, 3me année, pag. 752. 4° *Mein Lieblingswort, Piano* (Mon mot favori, *piano*), ibid., pag. 800. 5° *Brief an Natalia über den Gesang, als Beforderung der hausslichen Glückseligkeit des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesangs die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zœglinge für diese Kunst bilden mœchten* (Lettres à Natalie sur le chant, considéré comme véhicule du bonheur domestique, etc.), Leipsick, Voss, 1803, gr. in-8° avec 5 planches de musique. Ces lettres, écrites d'un style fort agréable, sont au nombre de 31; elles contiennent d'excellentes observations. On en a publié une seconde édition améliorée à Leipsick, en 1824, gr. in-8°.

AUBINS DE SEZANNE, poète et musicien français, vivait vers 1260. On trouve deux chansons notées de sa composition dans deux manuscrits de la Bibliothèque du Roi, n°s 65 et 66, fonds de Cangé.

AUDEBERT (PIERRE), chantre à déchant (contrapuntiste) de la chapelle de Jean d'Orléans, depuis 1455 jusqu'en 1467, aux appointemens de 24 livres tournois (140 francs 88 centimes), suivant un compte de la maison de ce prince (Manuscrit de la Bibl. du Roi, F. 540, suppl.).

AUDEFROI-LE-BATARD, trouvère du 13me siècle, dont on trouve une chanson notée dans un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, à Paris, n° 66, fonds de Cangé, et seize romances dans un autre manuscrit coté 7222.

AUDIBERT (....), maître de musique de l'académie du roi, à Lyon, naquit à Aix, en Provence, au commencement du 18me siècle. Il apprit les élémens de la musique comme enfant de chœur au chapitre de St.-Sauveur, de sa ville natale, et fut dans cette école le condisciple de l'abbé Blanchard. Son éducation finie, il alla s'établir à Toulon, où il fut pensionné du concert. Il paraît qu'il ne quitta cette ville que pour prendre possession de sa place de maître de musique de l'académie. Dans une lettre qu'il écrivit au ministre d'Argenson, en 1746, on voit qu'il avait sept enfans, que l'aîné de ses fils, âgé de 17 ans, était musicien, et que lui-même faisait subsister sa famille au moyen des leçons qu'il donnait. Dans un mémoire, dont il sera parlé tout-à-l'heure, et qui est joint à la lettre déjà citée, il dit aussi qu'il est connu *par différens ouvrages en plusieurs*

genres qu'il a donnés au public dans les provinces. Ces ouvrages sont depuis longtemps tombés dans l'oubli, et le nom d'Audibert serait aujourd'hui parfaitement inconnu si les recherches de l'auteur de ce dictionnaire ne lui avaient fait découvrir un fait qui recommande ce musicien à l'attention des historiens de l'art musical.

Dans un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque royale de Paris, parmi les livres imprimés, sous le numéro V.1840, sont contenus une lettre écrite par Audibert au ministre des affaires étrangères, au mois de février 1746, et un mémoire sur un chiffre musical de son invention pour l'usage de la diplomatie. Selon lui, ce chiffre, dont il donne un exemple dans un morceau de quinze portées, devait être à l'abri de toute explication par ceux qui n'en posséderaient pas le secret; néanmoins, son exemple, ayant été soumis à l'analyse dans les bureaux des affaires étrangères, fut déchiffré avec facilité, et les élémens de son chiffre furent dégagés méthodiquement par l'employé chargé de ce travail. Sans lui avouer que son secret n'en était plus un, le ministre lui répondit qu'il possédait déjà plusieurs chiffres du même genre, que ces chiffres ne pouvaient être considérés que comme des choses curieuses, et qu'on n'en pouvait faire usage dans les expéditions habituelles. Dans le fait, le grand inconvénient de l'invention d'Audibert consistait en ce que chaque signe ne représentait qu'une lettre de l'alphabet, ce qui rendait l'opération de la traduction fort longue. L'analyse de ce chiffre musical a été donnée dans le 26e numéro de la cinquième année de la *Revue musicale*.

AUDINOT (NICOLAS-MÉDARD), acteur de la Comédie italienne, né à Nancy, vers 1730, est mort à Paris, le 21 mai 1801. Le 3 janvier 1764, il débuta dans les rôles de basse-taille, qu'on appelle, dans le langage des coulisses *rôles à tabliers*. Ce fut lui qui joua d'origine *le Maréchal ferrant*, de Philidor. Quelques dégoûts qu'il éprouva de la part de ses camarades l'obligèrent à se retirer, en 1767. Il se rendit alors à Versailles pour prendre la direction du théâtre de cette ville; mais il ne la garda que deux ans, il revint à Paris en 1769. Depuis sa retraite, il désirait se venger de la Comédie italienne; pour satisfaire ce désir, il loua une loge à la foire Saint-Germain, et y plaça des marionnettes ou comédiens de bois qui imitaient la tournure et le jeu de ses anciens camarades. La nouveauté de ce spectacle et la ressemblance des personnages piquèrent la curiosité publique; les marionnettes attirèrent la foule. Le succès enhardit Audinot, qui fit bâtir sur le boulevard du temple le *théâtre de l'Ambigu-Comique*, dont il fit l'ouverture au mois de juillet 1769, et qui changea ses marionnettes contre des enfans. Il mit sur le rideau cette inscription : *Sicut infantes audi nos*. Le succès de ce nouveau spectacle fut tel qu'Audinot se vit obligé d'agrandir sa salle en 1772. Ce fut alors qu'on commença à y représenter de grandes pantomimes, qui ont fait la fortune de l'entrepreneur.

Audinot a composé les paroles et la musique du *Tonnelier*, opéra-comique qui fut représenté au théâtre italien, le 28 septembre 1761, et qui n'obtint point de succès. Quétant y ayant fait des changemens, et Gossec ayant corrigé quelques défectuosités de la musique, l'ouvrage fut remis au théâtre, le 16 mars 1765, et fut dès lors vivement applaudi. Audinot fut aussi l'auteur du programme et de la musique d'une pantomime qui fut jouée avec succès à son théâtre, en 1782, sous le titre de *Dorothée*.

AUFFMAN (JOSEPH-ANTOINE-XAVIER), maître de chapelle à Kempten, vers le milieu du 18me siècle, a publié trois concertos pour l'orgue sous ce titre : *Triplus Concentus harmonicus*, Augsbourg, 1754, in-fol. E. L. Gerber, et d'après lui les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810) sont tombés dans une erreur singulière sur ce musicien : ils en ont fait un maître de chapelle du *prince*

Campidon, parce qu'on lit au titre de son ouvrage : *Pr. Campidon. Music. Chor. Præf.* Campidona est le nom latin de Kempten.

AUFSCHNEITER (BENOIT-ANTOINE), maître de chapelle à Passaw, vers la fin du 17me siècle et au commencement du 18me. Il a publié : 1° *Concors discordia*, imprimé à Nuremberg, en 1695, consistant en six ouvertures; 2° *Dulcis fidium harmonica*, consistant en sonates d'église à huit, 1699, in-folio; 3° *Vesperæ solemnissimæ, quatuor vocibus concertantibus, duobus violinis et duabus violis necessariis, quatuor ripien. pro pleno choro, violone cum duplici basso continuo, duobus clarinis concert.*, op. 5, Augsbourg, 1709, in-folio; 4° *Alaudæ quinque*, contenant cinq messes solennelles, op. 6, Augsbourg, 1711, in-folio; 5° *Duodena offertoria de venerabili sacramento, etc., quatuor vocibus, duobus violinis, duabus violis, cum duplice basso et duobus trombonis*, op. 7, Passaw, 1719; 6° *Cymbalum Davidis vespertinum, seu vespera pro festivitalibus, etc., quatuor vocibus, quatuor violinis, duabus violis, cum duplice basso, duobus hautb. in tono gallico, et duobus clarinis*, op. 8, Passaw, 1729, in-folio.

AUGER (PAUL), surintendant de la musique de la chambre du roi, et maître des concerts de la reine, remplissait ces fonctions avant 1629, et en était encore en possession à l'époque de sa mort, le 24 mars 1660. Cambefort, surintendant et maître ordinaire de la chambre du roi, épousa sa fille. Auger a composé pour la cour la musique du *Petit et grand ballet de la Douairière de Billebahault*, en 1626, et celle d'un autre ballet intitulé *Le Sérieux et le Grotesque*, en 1627.

AUGESKY (JOSEPH), dominicain bohème, naquit à Iglau, le 26 novembre 1745, fit ses études dans cette ville, entra dans son ordre à l'âge de 16 ans, et prononça ses vœux, le 27 août 1763. Il fut ensuite envoyé à Pilsen, comme professeur de latinité au collége de cette ville et comme prédicateur. Augesky fut un des harpistes les plus habiles de son temps, et se fit remarquer par le brillant et la délicatesse de son jeu. Il a composé plusieurs concertos pour la harpe qui sont restés en manuscrit. En 1776, il fut appelé au couvent de son ordre, à Prague : il paraît y avoir terminé ses jours.

AUGUSTE (ÉMILE-LÉOPOLD), duc de Saxe-Gotha, né le 23 novembre 1772, mort le 17 mai 1822, a composé quelques chansons avec les mélodies. Il en a inséré deux dans le recueil qu'il a fait imprimer sous le titre de *Kyllenion*.

AUGUSTIN (AURÉLIEN), un des plus grands hommes entre les docteurs de l'église, naquit à Tagaste, petite ville d'Afrique, le 13 novembre 354, sous le règne de l'empereur Constance. Ses parens, qui désiraient qu'il fût savant, le firent étudier à Madaure et à Carthage. Ses progrès furent rapides, mais sa jeunesse fut orageuse. Après avoir professé l'éloquence à Tagaste et à Carthage, il se rendit à Rome et peu de temps après à Milan, où il venait d'être appelé comme professeur. Ce fut là qu'il entendit les sermons de saint Ambroise, et qu'il se convertit à la religion chrétienne. Il ne tarda point à quitter toutes ses occupations pour suivre sans obstacle la carrière religieuse où il était entré, et il retourna en Afrique, où il fut nommé évêque d'Hippone. Il se trouva à plusieurs conciles et combattit avec éclat les manichéens, les donatistes, les pélasgiens, et toutes les autres sectes qui s'étaient formées dans les quatrième et cinquième siècles. Il mourut à Hippone, le 28 août 430, pendant que cette ville était assiégée par les Vandales.

Parmi les écrits d'Augustin, on trouve un traité *de Musica*, en six livres, qui a été imprimé à Bâle, en 1521, in-4°, et que les bénédictins ont inséré dans leur édition de ce père de l'église, en 11 volumes in-folio (Paris, 1684). On le trouve aussi dans la première édition de ses œu-

vres, Bâle, 1569, in-folio. Ce serait en vain qu'on chercherait dans cet ouvrage des renseignemens positifs sur la musique de l'époque où vivait Augustin; ce savant homme y traite peu de l'art musical en lui-même. Dans le premier livre il donne une définition de la musique et s'attache à démontrer que les notions que nous en avons nous viennent directement de la nature et préalablement à toute étude. Les autres livres ont plus de rapport au rhythme et au mètre qu'à la musique proprement dite. En résumé, le traité de musique de saint Augustin est un ouvrage faible et peu digne de son auteur. Il paraît qu'il n'en avait pas lui-même une idée fort avantageuse, car il en fait une critique assez sévère dans son épître à un de ses amis, nommé Memorius, qui lui avait demandé ce traité (August. op., t. 2, Epist. 101, p. 487, édit. 1684). Il dit qu'à la vérité il a écrit six livres sur la partie de la musique qui concerne le temps et le mouvement, et qu'il se proposait d'en faire encore six autres sur les tons et les modes, mais que Memorius se repentirait de son empressement à les avoir demandés, tant il les trouverait ennuyeux et difficiles à entendre. Il ajoute que le sixième livre est en quelque sorte le résumé des cinq autres, qui ne valent pas la peine qu'on les lise, et qui n'avaient point plu même à son cher fils Julien.

M. l'abbé Angelo Majo, savant bibliothécaire du Vatican, a publié, en 1828, dans le troisième volume de ses *Scriptorum veterum nova collectio e Vaticanis codicibus edita*, p. 116 (troisième partie), un abrégé du traité de musique de saint Augustin, fait par un auteur anonyme, sous le titre de *Præcepta artis musicæ collecta ex libris sex Aurelii Augustini de Musica*. Cet abrégé est divisé en vingt-un chapitres; il paraît avoir été fait dans un temps rapproché de celui où l'ouvrage complet a été écrit, car le manuscrit où M. Majo l'a découvert est fort ancien.

AUGUSTONELLI (FRANÇOIS-XAVIER), premier flûtiste à la cour du prince de la Tour-et-Taxis, à Ratisbonne, naquit à Venise, en 1741, et mourut en 1809. On vante le fini de son jeu, et surtout le son pur et argentin qu'il tirait de son instrument.

AULAGNIER (ANTONIN), professeur et éditeur à Paris, est né à Manosque (Basses-Alpes), en 1800. Dans sa jeunesse, il fit à Marseille des études de latinité et de philosophie qui ne l'empêchèrent pas de se livrer à son goût pour la musique. Plus tard, il se rendit à Paris, et entra au conservatoire comme élève de la classe d'orgue, sous la direction de M. Benoist. Ce maître lui fit faire un cours d'harmonie et d'accompagnement. Jusque là, M. Aulagnier n'avait considéré la musique que comme un délassement à d'autres travaux; mais à dater de cette époque il abandonna toutes ses autres études pour se livrer à l'enseignement. Après plusieurs années d'exercice de sa nouvelle profession, il s'est fait éditeur de musique, et il a publié quelques ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque: 1° Méthode élémentaire pour le piano. Cette méthode a eu en peu de temps trois éditions successivement améliorées et augmentées. 2° Des variations, rondos et mélanges pour le piano sur des airs d'opéras et de ballets, environ quinze recueils; 3° Trois airs variés à quatre mains; 4° Des recueils de contredanses pour plusieurs instrumens; 5° Des romances pour une et deux voix; 6° Des faux-bourdons romains et parisiens à trois voix, à l'usage des séminaires et des colléges; 7° *O Salutaris*, à trois voix; 8° *Domine salvum fac regem*, à trois voix. 9° Deux messes brèves à trois voix.

AULEN (JEAN), contrapuntiste, dont la patrie n'est point connue. Il vivait à la fin du 15me siècle et au commencement du 16me. Petrucci a inséré des motets de sa composition dans la collection qu'il a publiée sous le titre de *Motetti a cinque voci*, Venise, 1505.

AULETTA (PIERRE), maître de cha-

pelle du prince de Belvedere, dans la première moitié du 18me siècle, a donné *Ezio*, opéra sérieux, à Rome, en 1728, et *Orazio*, à Venise, en 1748. Quelques morceaux de sa musique ont été insérés dans les intermèdes *Il Giocatore* et *Il Maestro di Musica*, qui ont été représentés à Paris, en 1752.

AULNAY (FRANÇOIS-HENRI DE L'). *Voy.* DELAULNAY.

AUMANN (DIETRICH CHRÉTIEN), compositeur qui vivait à Hambourg vers 1789, était dans le même temps organiste adjoint dans l'une des églises de cette ville. On a de lui les ouvrages suivans : *Choralbuch für das neues Hamburgische Gesangbuch* (Livre de musique simple, etc.), Hambourg, 1787, in-4°; 2° *Hochzeitkantate im Klavierauszuge* (Cantate de noce pour clavecin), Hambourg, 1787; 3° *Oster-Oratorium, met einer doppelter heilig, im Klavierauszuge* (Oratorio pour la fête de Pâques, etc.), Hambourg, 1788; 4° *Das neue Rosenmædchen* (la nouvelle Rosière), opéra comique en deux actes, Hambourg, 1789. On trouve dans le catalogue de Traeg à Vienne (1799), un ouvrage d'Auffman manuscrit intitulé : *Das Hochenauer Schiffgeschrey, fur vier Singstimmen, zwei viol. et basso.*

AUMANN (. . . .) chanoine régulier du monastère de Saint-Florian en Autriche, naquit en Bohême vers le milieu du 18me siècle. Il vivait encore en 1795. On le considère comme un bon compositeur de musique d'église, et l'on trouve dans plusieurs églises de l'Autriche des messes et des motets dont il est auteur.

AURANT (. . . .), second sous-maître de la musique de la chapelle de François Ier, roi de France, fut nommé à cet emploi en 1543. Ses appointemens étaient de *trois cents livres tournois* (environ dix-huit cents francs). Le premier sous-maître de la chapelle était Claude de Sermisy. A l'égard de la place de premier maître de la chapelle, elle était remplie par le cardinal de Tournon, qui n'était point musicien, et qui, conséquemment n'était chargé d'aucunes fonctions relatives à la musique.

AURÉLIEN, moine de Réomé ou Montier Saint-Jean, au diocèse de Langres, vivait vers le milieu du 9me siècle. Il a écrit un traité de musique, divisé en vingt chapitres, qu'il dédia à Bernard, abbé de son monastère, par deux épîtres dédicatoires, l'une au commencement, l'autre à la fin de son ouvrage.

Sigebert et Trithème, trompés par le mot latin *Reomensis* qui est en tête de l'ouvrage, ont cru lire *Remensis*, et ont fait d'Aurélien un clerc de l'église de Reims. Ils ont été copiés en cela par tous les biographes. Un manuscrit du 10me siècle, qui est le plus ancien qu'on connait du traité d'Aurélien, se trouvait à l'abbaye de Saint-Amand avant la révolution de 1789. L'abbé Gerbert a inséré cet ouvrage dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*, d'après un manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Les bénédictins Martenne et Durand avaient déjà publié les deux épîtres dédicatoires et l'épilogue de ce traité dans les *Veterum Script. et monum, hist.*, Paris, 1724, t. 1, p. 123-125). Le traité d'Aurélien ne concernant que les tons du plain-chant, et ne contenant rien sur la musique mesurée, ni sur l'harmonie ou le contrepoint, qui n'existaient point encore, ou qui, du moins, ne faisaient que de naître, est d'un intérêt médiocre pour l'histoire de l'art.

AURISICCHIO (. . . .), compositeur de l'école romaine, mort jeune, fut maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols, à Rome. Il a beaucoup écrit pour l'église. On a donné à Londres, en 1758, l'opéra d'*Attalo*, dans lequel on avait introduit plusieurs morceaux de sa composition.

AURNHAMMER (Mme), pianiste distinguée, à Vienne en Autriche, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Variations sur un thème en *sol*, Vienne, Mollo; 2° Variations sur un thème hongrois, Vienne, Haslinger;

3° Variations sur un air de *Nina*, *ibid.*; 4° Dix variations sur l'air allemand *O mein liber Augustin*, *ibid.*; 5° Neuf variations sur un thème en *sol*, Vienne, Artaria.

AUTRIVE (JACQUES-FRANÇOIS D'), l'un des meilleurs élèves de Jarnovich, pour le violon, naquit en 1758, à Saint-Quentin, département de l'Aisne. Il joignait à des sons purs beaucoup d'expression dans l'Adagio. Malheureusement, il devint sourd à l'âge de 35 ans, et cet accident ne lui a pas permis de réaliser toutes les espérances que ses débuts avaient données. Ses compositions renferment des chants gracieux. Outre plusieurs concertos pour son instrument, il a fait graver plusieurs œuvres de duos, dont l'un est dédié à Kreutzer. Plusieurs ouvrages pour le violon de sa composition sont restés en manuscrit. Il est mort à Mons en Belgique, au mois de décembre 1824.

AUVERJAT (J. L'), maître de musique de l'église des Innocens, à Paris, dans la seconde moitié du 17me siècle, a composé beaucoup de musique d'église. Il a publié: 1° *Missa iste confessor quatuor vocibus*, in-fol., Paris, Robert Ballard; 2° *Missa legem pone, quatuor vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.*; 3° *Missa ô gloriosa Domina, quatuor vocibus*, in-fol., *ibid.*; 4° *Missa tu es Petrus, quinque vocibus*, in-fol., *ibid.*; 5° *Missa ne moreris, quinque vocum*, in-fol., *ibid.*; 6° *Missa confitebor Domini, quinque vocibus*, in-fol., *ibid.*; 7° *Missa fundamenta ejus, quinque vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.*

AUXCOUSTEAUX, ou comme l'écrit Annibal Gantez, HAUTCOUSTEAUX (ARTHUR ou ARTUS), naquit en Picardie, suivant le même auteur (*Entretiens des musiciens*), vers la fin du 16me siècle. On ignore en quel lieu il fit ses études musicales; peut-être fut-il élève de Jean Valentin Bournonville, qui avait établi une bonne école de composition à la collégiale de Saint-Quentin, en 1615. Quoi qu'il en soit, il fut d'abord chanteur à l'église de Noyon, ainsi que le prouve un compte de cette église pour l'année 1627 qui se trouve à la Bibliothèque d'Amiens. Après avoir occupé ce poste pendant un petit nombre d'années, il fut appelé à Saint-Quentin pour y prendre possession de l'emploi de maître de musique de la collégiale. Il alla ensuite à Paris, et après y avoir publié quelques morceaux de musique d'église, il fut nommé maître de la Sainte-Chapelle: ses envieux prétendirent qu'il ne tenait cette maîtrise que de la faveur du premier président du parlement; mais on ne peut nier qu'il ne fût digne de sa place, car ses ouvrages tiennent le premier rang parmi les productions de l'école française de son temps. Auxcousteaux vivait encore en 1655; il publia cette année deux recueils de noëls et de cantiques spirituels. On connaît de ce compositeur : 1° *Psalmi aliquot ad numerum musices, quatuor, quinque et sex vocum redacti*, Paris, Ballard, 1631, in-4° obl.; 2° Meslanges de chansons à six parties (Dédiés au premier président Molé), Paris, P. Robert Ballard, 1644, in-4°; 3° Quatrains de Mathieu mis en musique à trois voix, selon l'ordre des douze modes, Paris, Robert Ballard, 1648, in-4°; 4° Suite de la première partie des quatrains de Mathieu à trois voix, selon l'ordre des douze modes, *ibid.*, 1652, in-4° obl.; 5° Noëls et cantiques spirituels sur les mystères de N. S. et sur les principales fêtes de la Vierge. Premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1655; *Missa primi toni*, Paris, Ballard, in-fol.; 7° *Missa secundi toni, quatuor vocum*, Paris, Ballard, in-fol. Msx., 1643. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée par le même imprimeur, en 1658; 8° *Missa tertii toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol.; 9° *Missa quarti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol.; 10° *Missa quinti toni quatuor vocum*, ibid., in-fol.; 11° *Missa sexti toni, quinque vocum*, in-fol., *ibid.*; 12° *missa septini toni, quinque vocum*, ibid., in-fol.; 13° *missa octavi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol.; 14° Messe *Quelle beauté, ô mortels*, à cinq parties, ibid., in-fol.;

15° *Missa laus angelorum*, à six parties, in-fol., *ibid.*; 16° *Magnificats de tous les tons*, à quatre parties, *ibid.*, in-fol. atlant. Ce que j'ai vu de la musique de Auxcousteaux prouve que c'était un musicien instruit qui écrivait avec plus de pureté et d'élégance que la plupart des maîtres de chapelle français de son temps. Deux morceaux de sa composition que j'ai mis en partition, pour juger du mérite de l'auteur, m'ont fait croire qu'il avait étudié les ouvrages des anciens maîtres italiens.

AVANZOLINI (JÉROME), compositeur qui vivait au commencement du 17me siècle, a publié : *Salmi concertati ad otto voci*, Venise, 1623.

AVELLA (JEAN D'), franciscain d'un monastère de *Terra di Lavoro*, a publié : *Regole di musica, divise in cinque trattati*, Roma, 1657, in-folio. *V.* Toppi, Biblioth. Napol.

AVENARIUS (PHILIPPE), organiste à Altenbourg, naquit à Lichtenstein, en 1553. E. Gerber est tombé dans une singulière inadvertance à propos de ce musicien ; il le fait fils de Jean Avenarius, qui est né en 1670. Philippe Avenarius a publié un recueil de motets sous le titre de : *Cantiones sacras, quinque vocum*, Nuremberg, 1572, in-4°.

Ce nom d'*Avenarius*, qui est donné par les biographes à quelques anciens musiciens, a bien l'air d'être, suivant l'usage des 16me et 17me siècles, la traduction latine du véritable nom allemand; peut-être de *Liebhaber*.

AVENARIUS (MATHIEU), en dernier lieu prédicateur à Steinbach, naquit à Eisenach, le 21 mars 1625 ; fit ses études à Cobourg, à Marbourg et à Leipsick ; fut nommé chanteur de l'école luthérienne de Schmalkalde, en 1650, et prédicateur à Steinbach, en 1662. Il mourut le 17 avril 1692. Strieder (*Hess. gel. Geschicht*) cite un traité *De musica* de cet auteur, qui est resté manuscrit.

AVENARIUS (JEAN), fils du précédent, naquit à Steinbach, en 1670, il commença ses études à Meiningen et à Arnstadt ; en 1688, il alla à Leipsick, où il fut nommé magister ; en 1692, il passa à Berka, en qualité de prédicateur, et en 1702, à Schmalkalden comme diacre ; enfin, en 1723, il fut appelé à Gera, où il mourut le 11 décembre 1736. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sendschreiben an M. Gottfr. Ludovici, von den hymnopœis Hennebergensibus* (Épître à M. Gottfr. Ludovici, sur les cantiques de Henneberg, 1705, in-4°); 2° *Erbautliche Lieder-Predigten, über vier Evangelische Sterb-und Trost-Lieder* (Chansons édifiantes, etc.), Francfort, 1714, in-8°.

AVENARIUS (THOMAS), dont le nom allemand était *Habermann*, naquit à Eulenbourg, à trois lieues de Leipsick, vers la fin du 16me siècle. Il a fait imprimer à Dresde, en 1614, une collection in-4° sous le titre suivant : *Horticello anmuthiger froelicher und trauriger, neuer amorischer Gesanglein*, etc. (Chansons joyeuses, tristes, amoureuses, avec de jolis textes, non seulement pour les voix, mais pour toutes sortes d'instrumens, à quatre et cinq parties, composées et publiées par Thomas Avenarius, d'Eulenbourg, *Poet. mus. studiosus*, anno flt IVDICIVM (c'est-à-dire 1614). Matheson a publié dans son *Ehrenpforte* (p. 12 et suiv.) l'épître dédicatoire de ces chansons : elle est en style burlesque, mêlé de latin et d'allemand, à peu près dans le goût des facéties de la cérémonie du *Malade imaginaire*, à l'exception de l'esprit qu'il y a dans celles-ci. L'auteur de cette dédicace ne paraît pas avoir écrit de trop bon sens. Voici un échantillon de ce morceau bizarre : Avenarius parle de son ouvrage et de la résolution qu'il a prise de le livrer au public quoi qu'il en puisse arriver. « Je veux (dit-il) « laisser faire maintenant mon premier « *qualemcunque musicæ industriæ et so-* « *lertiæ saltum in publicum*, et confier « *vela ventis ubi in portu nauta male-* « *fidus timet pericula*, ignorant par où il « doit naviguer et faire voile pour arriver

« à bon port, enfin par où il se doit hasarder, suivant l'adage *Jacta et alea*, à la grace de Dieu. » Si la mérite de la musique d'Avenarius équivaut à sa prose, ce doit être quelque chose de joli.

AVENTINUS (JEAN THURNMAYER, plus connu sous le nom d'), fils d'un cabaretier d'Abensperg en Bavière, naquit dans cette ville en 1466. Après avoir étudié à Ingolstadt et à Paris, il se rendit à Vienne, et ensuite à Cracovie, où il enseigna le grec et les mathématiques. En 1512, il fut appelé à Munich par le duc de Bavière pour présider à l'éducation des jeunes ducs Louis et Ernest. Il composa en latin, par l'ordre de ces princes, ses *Annales de Bavière*, qui ont fait sa réputation comme historien. Il vécut célibataire jusqu'à l'âge de soixante-quatre ans, se maria alors, fit un mauvais choix et mourut de chagrin quatre ans après, le 9 janvier 1534. Jérome Ziégler a donné sa vie en tête de la première édition de ses *Annalium Boiorum*, publiée en 1554, in-folio. Comme écrivain sur la musique, il a publié : *Rudimenta musicæ*, Augsbourg, 1516, in-4°.

AVIANUS (JEAN), ou AVIANIUS, né à Thundorff, village à trois lieues d'Erfurt, fut d'abord recteur de l'école de Ronnebourg, près d'Altenbourg, ensuite pasteur à Munich-Berensdorff, et enfin surintendant à Eisenberg, où il est mort en 1617. On a de lui un livre intitulé : *Isagogen musicæ Poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. Il a laissé en manuscrit un recueil de traités sur des questions de musique beaucoup plus importans que son livre imprimé; Walther, qui a vu ce recueil autographe, dit qu'il était à peu près illisible. Les objets traités par Avianus dans ces écrits sont les suivans : 1° *Musica practica vetus, ubi docebit, plerosque illos, qui mordicns retincre antiqua fabrorum, et id genus alia præcepta velint, non assequi tamen semper sententiam quam defendant*; 2° *Compendium veteris musicæ practicæ*; 3° *Compendium musicæ modulativæ novum*; 4° *Scholæ musicæ, quibus explicantur causæ mutationis*; 5° *Musica modulativa nova atque integra*; 6° *Progymnasmata ludi Rondeburgensis*; 7° *Cantor, seu instructio eorum, qui choro præficiuntur, ut in omnes casus paratiores evadant*; 8° *Criticus in tanta varietate cantionum, quæ probandæ, quæ improbandæ, quæ quibus præferandæ sint, ostendens*; 9° *Disputatio de perfectissima suavitate titulo Orlandi, seu quid spectare quive mentem dirigere debeat, qui præstantem suavitate cantilenam sit compositurus*; 10° *Musica poetica absolute et ἀκολουθως tradita*; 11° *Artificium corrigendi depravatas cantilenas, ut ad veritatem quandam proxime revocentur : reprehendetur ibi quorumdam eodem in genere temeritas depravantium quod corrigere suspiciebant*; 12° *Aliquot tomi selectarum cantionum quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus compositarum, nec antea unquam expressarum*; 13° *Aliquot tomi missarum nova quadam methodo ex multis harmoniis κυριακῶς derivatarum*. On voit par la date de l'épître dédicatoire du recueil d'Avianus, adressée au magistrat de Nuremberg, que cet ouvrage a été achevé au mois d'octobre 1588.

AVICENNE, ou correctement IBN-SINA (ABOU-ALY HOCÏN), naquit l'an 980, à Afchanah, bourg dépendant de Chyraz, dont son père était gouverneur. Avicenne est le plus célèbre des médecins Arabes. Il commença ses études à Bokhara dès l'âge de cinq ans, et apprit en peu de temps les principes du droit, les belles-lettres, la grammaire, et toutes les branches des connaissances cultivées de son temps : la médecine fut particulièrement l'objet de ses études : elle devint la source de sa gloire, de sa fortune et de ses malheurs, car Mahmoud, fils de Sébektéguyn, conquérant célèbre, ayant voulu l'attirer à sa cour, et Avicenne ayant refusé de s'y rendre, il fut forcé de s'enfuir du royaume de Kharizm où il se trouvait, et d'errer de contrée en contrée, comblé partout d'honneurs et

de richesses, et toujours poursuivi par la marche victorieuse et le ressentiment de Mahmoud. A la mort de ce prince, il alla à Ispahan, et Ala-Eddaulah qui y régnait le combla de bienfaits, et l'éleva à la dignité de vizir. Un de ses esclaves, qui voulait s'emparer de ses richesses, l'empoisonna avec une forte dose d'opium, et il mourut en 1037 à Hamadan, où il avait accompagné Ala-Eddaulah. Avicenne a beaucoup écrit sur la médecine, la métaphysique et la philosophie; on peut voir des détails sur ses ouvrages dans les recueils de biographies; il n'est mentionné ici que comme auteur d'un *Traité de musique* en langue arabe, qu'on trouve dans plusieurs bibliothèques, et notamment dans celle de Leyde. V. *Cat. Libr. tam. impr. quam manuscr. Bibl. publ. Ludg. Batav.*, p. 453, n°s 1059 et 1060. Le titre de cet ouvrage est simplement :

علم الموسيقى

Traité de musique.

AVILA (THOMAS LOUIS VITTORIA D'), compositeur espagnol qui vivait vers la fin du 16me siècle, a publié un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quatuor, quinque, sex et octo vocibus*, Rome, 1585.

AVILES (MANUEL LEITAM DE), compositeur portugais, né à Portalègre, fut maître de chapelle à Granada vers 1625. On trouve l'indication de plusieurs messes manuscrites de sa composition à huit et à seize voix, dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal (*Voy.* aussi Machado, *Bibl. Lusit.*, t. 3, p. 294).

AVISON (CHARLES), musicien anglais, que l'on croit être né à Newcastle, où il exerça sa profession durant toute sa vie. Le 12 juillet 1736, il fut nommé organiste de l'église de St. Jean de cette ville; mais au mois d'octobre suivant il quitta cette place et devint organiste de Saint-Nicolas. En 1748, l'orgue de St. Jean ayant exigé des réparations qui furent estimées 160 livres sterling, Avison offrit de donner 100 livres pour cet objet, à la condition qu'il serait nommé organiste pour toute sa vie, avec des appointemens de 20 livres, et qu'il aurait le droit de se faire remplacer : son offre fut acceptée, et l'un de ses fils, nommé Charles, fut son suppléant. En 1752, il publia : *An essay on musical expression*, London, in-12 (Essai sur l'expression musicale). La seconde édition parut à Londres en 1753, in-8°, avec des changemens et quelques additions, entre autres une *Lettre à l'auteur sur la musique des anciens*, qu'on sait maintenant avoir été écrite par le docteur Jortin. Avison soutient, dans son ouvrage, que Marcello et Geminiani sont supérieurs à Handel : assertion fort extraordinaire, au moins quant au second, et qui devait déplaire beaucoup en Angleterre; aussi parut-il dans la même année un petit écrit intitulé : *Remarks on M. Avison's essay on musical expression*, dans lequel il est traité d'ignorant, qui a eu besoin d'employer la plume d'autrui pour écrire son livre. On croit en effet que le docteur Brown et Mason l'aidèrent dans la rédaction de son essai. Ces remarques sur l'ouvrage d'Avison sont du docteur Hayes, professeur de musique à Oxford. Avison fit une réplique à ces remarques qui fut insérée dans la seconde édition. La troisième a été publiée à Londres en 1775, in-8°.

Avison avait été élève de Geminiani, qui conserva toujours beaucoup d'estime pour lui, et qui alla même le visiter à Newcastle. La prédilection qu'il avait pour le style de son maître le lui fit adopter exclusivement dans ses propres compositions, qui consistent en deux œuvres de sonates pour piano, avec accompagnement de deux violons, et quarante-quatre concertos pour violon. Il publia par souscription les Psaumes de Marcello, avec des paroles anglaises. Avison mourut à Newcastle, le 10 mai 1770, et eut pour successeur,

comme organiste de St. Nicolas, son fils Édouard, qui mourut en 1776; son autre fils, Charles, qui lui succéda dans la place d'organiste de St. Jean, donna sa démission en 1777.

AVONDANO (PIERRE-ANTOINE), violiniste et compositeur, né à Naples au commencement du 18me siècle, est connu par deux opéras, 1° *Berenice* et *Il mondo nella Luna*, un oratorio intitulé, *Gioa, re di Giuda, douze sonates pour violon et basse*, op. 1, Amsterdam, 1732, et quelques duos de violon et basse, gravés en Allemagne et à Paris.

AVOSANI (ORFEO), organiste à Viadana, petite ville du Mantouan, vers le milieu du 17me siècle, a publié: 1° *Messe a tre voci*, Venise, 1645; 2° *Salmi e compieta concerta a cinque voci*.

AXT (FRÉDÉRIC-SAMUEL), né à Stadt-Ilm, en 1684, fut d'abord chanteur à Kœnigsée vers 1713, et ensuite (en 1719) à Frankenhausen, où il mourut en 1745. Il a publié sous le titre d'*Année musicale*, un œuvre de vingt-cinq feuilles pour le chant.

AYRTON (EDMOND), docteur en musique, naquit en 1734, à Ripon dans le duché d'York, où son père exerçait la magistrature. Destiné par ses parens à la carrière ecclésiastique, il fut placé au collége du lieu de sa naissance, où il passa cinq années; mais ayant montré de grandes dispositions pour la musique, on le confia aux soins du docteur Nares, alors organiste à la cathédrale d'York. Il était encore fort jeune lorsqu'il fut nommé organiste et recteur du chœur de Southwell. il résida plusieurs années dans ce lieu, et s'y maria à une femme de bonne famille, qui le rendit père de quinze enfans. En 1764, il se rendit à Londres où il venait d'être appelé comme musicien de la chapelle royale. Peu de temps après on le nomma sous-maître de chant à la cathédrale de Saint-Paul. En 1780, il devint maître des enfans de la chapelle royale, et quatre ans après l'université de Cambrige lui conféra les degrés de docteur en musique. En 1784 il fut l'un des directeurs de la commémoration de Handel. Il se retira de la chapelle royale et de tous ses autres emplois en 1805, et mourut en 1808. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster. Le docteur Ayrton a écrit beaucoup de musique d'église qui n'est connue qu'en Angleterre. Un de ses fils, homme d'esprit et de beaucoup d'instruction passe pour avoir été le rédacteur principal du journal de musique connu sous le nom de *the Harmonicon*, qui a commencé à paraître en 1823, et qui a fini dans le cours de l'année 1833.

AZAÏS (PIERRE-HYACINTHE), né en 1743 à Ladern, village du Languedoc, près de Carcassonne, entra de très bonne heure, comme enfant de chœur, à la cathédrale de cette ville. Vers l'âge de quinze ans, il fut placé à Auch, comme sous-maître de musique, dans l'église métropolitaine. A vingt ans, on le choisit pour diriger un concert d'artistes et d'amateurs qui venait de s'établir à Marseille. Deux ans après, il vint à Paris, fit exécuter plusieurs motets au concert spirituel, reçut des conseils de Gossec et se lia d'amitié avec l'abbé Roussier. Le collége de Sorèze s'élevait à cette époque: Gossec, à qui le directeur de cet établissement avait demandé un maître de musique, lui adressa Azaïs qui, avant de se rendre à sa destination, s'arrêta quelques mois à Toulouse, où il épousa Mlle Lépine. fille d'un facteur d'orgue, célèbre dans le midi de la France. Fixé à Sorèze, Azaïs y passa dix-sept ans. En 1783, il quitta ce lieu pour se rendre à Toulouse, où il continua de se livrer à l'enseignement et à la composition de la musique d'église. Il est mort dans cette ville, en 1796, âgé de 53 ans. En 1776, il avait publié une *Méthode de musique sur un nouveau plan, à l'usage des élèves de l'école militaire*, in-12. Il a fait paraître aussi, en 1780, *douze sonates pour le violoncelle, six duos* pour le même instrument, et *six trios* pour deux violons et basse. Outre ces ouvrages,

il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes et de motets dont son fils a perdu les partitions pendant la première révolution française.

AZAÏS (PIERRE-HYACINTHE), fils du précédent, est né à Sorèze, le 1er mars 1766. Admis dans l'école militaire de cette ville, il y fit de bonnes études ; puis il entra dans la congrégation de la doctrine chrétienne qu'il abandonna pour devenir secrétaire de l'évêque d'Oleron. D'abord partisan de la révolution de 1789, M. Azaïs en fut ensuite l'une des victimes. Condamné à la déportation par le tribunal d'Alby, après les événemens du 18 fructidor, il fut obligé de se cacher ; ce fut dans l'hospice des Sœurs de la charité de Tarbes qu'il alla chercher un asile. Il paraît que dans la solitude de cette maison, ses méditations le conduisirent à poser les bases du *Système universel* qui depuis lors lui a procuré une éclatante renommée. Devenu libre par la réforme du jugement rendu contre lui, il se retira à Bagnières pour se livrer à la rédaction de son système. Vers 1805, il vint à Paris où il essaya l'effet de ses idées sur le public par un ouvrage intitulé : *Essai sur le monde :* il avait alors près de quarante ans. Cette première publication lui fut utile et lui procura successivement les emplois de professeur d'histoire et de géographie au prytanée de Saint-Cyr, d'inspecteur de la librairie à Avignon et ensuite à Nancy, puis enfin de recteur de l'académie de cette dernière ville, en 1815. La seconde restauration le priva de cet emploi. Depuis lors retiré à Paris, où il continue ses recherches sur l'application de ses principes de philosophie, M. Azaïs a pris part aux débats politiques par la publication de plusieurs brochures.

Il n'est point de l'objet de ce dictionnaire de faire l'analyse des principes de la *Vérité universelle* que M. Azaïs a exposés dans son *Cours de philosophie générale,* qui parut à Paris, en 1824, 8 vol. in-8° ; je ne veux considérer ici ses idées que dans leurs rapports avec l'acoustique et la musique. Déjà il avait jeté quelques-unes de ces idées dans le grand ouvrage qui vient d'être cité ; mais depuis lors il leur a donné beaucoup plus de développement dans une série de lettres qu'il a adressées au rédacteur de la *Revue musicale,* et qui ont paru dans les nos 37, 38, 40, 42, 46 et 49 (1831) sous le titre d'*Acoustique fondamentale*. La théorie exposée dans ces lettres n'a rien de commun avec celle des physiciens : elle est toute d'invention. M. Azaïs pose en principe que l'effet de la musique composée dans divers systèmes dépend du rapport de ces systèmes avec l'organisation de ceux qui en écoutent les produits ; il en donne pour preuve l'ennui que ferait naître aujourd'hui un opéra de Lulli ou de Campra, tandis que cette musique excitait l'enthousiasme des Français au temps de Louis XIV ; il n'hésite point à déclarer que la musique de Rossini qui nous cause aujourd'hui d'agréables sensations n'auraient pas seulement été sans charme pour les contemporains de Campra ou de Lulli, mais qu'elle leur aurait même semblé insupportable. Sans contester ces assertions, on voit que M. Azaïs a pris l'effet de l'éducation pour celui de l'organisation ; car il est certain que les Français n'étaient pas autrement organisés au dix-septième siècle qu'ils le sont aujourd'hui. D'ailleurs il n'est pas vrai que toute musique du dix-septième siècle soit insupportable à des oreilles du dix-neuvième ; plus d'un essai fait de nos jours ont prouvé le contraire.

En acoustique M. Azaïs commence par nier que le son soit le produit de l'air vibrant, et il élève d'assez justes difficultés contre cette théorie de tous les physiciens. Jusque là, rien de mieux, car la différence des timbres et la diversité des intonations qui se propagent à la fois dans l'air et qui aboutissent concurremment à l'oreille donnent beaucoup de probabilité à l'existence de la matière du son dans les corps. Malheureusement M. Azaïs ajoute que « les « divers sons produits en même temps se

« combinent, se séparent, donnent par leur « combinaison naissance à des sons non- « veaux. Que pourrait-on entendre (dit-il) « par des vibrations aériennes qui se com- « bineraient, se sépareraient, donneraient « naissance à des vibrations nouvelles? » On ne sait ce que c'est qu'un son produit par d'autres sons qui se combinent, se séparent, etc.; il est vraisemblable que M. Azaïs entend par là *les accords;* mais un accord n'est point un son; c'est une réunion de sons entendus simultanément.

Au reste, ce n'est pas là le plus curieux: la voici. Selon la doctrine de la *Vérité universelle,* une force universelle d'expansion produit une projection rayonnante de fluides sonores, lumineux ou électriques en raison de la nature des corps. Tout corps de nature et de dimensions quelconques est essentiellement, constamment pénétré de cette force, qui travaille sans cesse à étendre indéfiniment hors de lui-même toute sa substance. Cette extension indéfinie, dont l'effet inévitable, si elle ne rencontrait pas d'obstacles, serait la dissolution rapide, instantanée, cette extension indéfinie est modérée, retardée, balancée à l'égard de chaque corps, par l'expansion également indéfinie de tous les corps qui l'environnent; à l'égard du fluide sonore, lorsqu'un corps est élastique, c'est-à-dire lorsqu'il est constitué de manière à pouvoir sans se briser, réagir contre une percussion accidentelle, il se presse d'abord sur lui-même, il se condense au gré de cette percussion dès le second instant; il se dilate au degré même où il vient d'être condensé; par cette dilatation expansive, il agit sur les corps environnans qui, par leur expansion coalisée, lui ont donné sa densité habituelle; il tend à les écarter: mais ceux-ci, qui sont élastiques comme lui, réagissent à leur tour contre sa réaction, se condensent, provoquent de sa part une dilatation nouvelle que suit une nouvelle condensation.... En un mot, ce corps élastique est soumis, par le seul acte d'une percussion instantanée, à une *vibration* continue, c'est-à-dire à une alternative de condensation et de dilatation.

Les corollaires de cette théorie sont faciles à déduire; mais M. Azaïs a cru devoir leur donner beaucoup d'extension dans les six lettres qu'il a insérées sur le même sujet dans la *Revue musicale.* Une des choses les plus curieuses de ces développemens est l'idée de globules qui s'échappent des corps sonores à chaque vibration pour arriver jusqu'à l'oreille pour se mettre en équilibre avec les globules qu'elle-même exhale lorsqu'elle vibre. Il explique ensuite comment les rapports arithmétiques des globules produits par plusieurs sons donnent la sensation de consonnance ou de dissonance. A toutes ces hypothèses, il ne manque que la démonstration; mais à l'air de conviction qui règne dans le langage de M. Azaïs, il est facile de voir que les démonstrations n'ajouteraient rien aux clartés dont son esprit est illuminé.

AZOPARDI (François), maître de chapelle à Malte, vers le milieu du 18me siècle, a écrit beaucoup de musique d'église, mais il est plus connu par un traité de composition qu'il publia en 1760 sous ce titre: *Il musico pratico.* Framery en a donné une traduction française intitulée: *Le musicien pratique, ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique,* Paris, Leduc, 1786, deux volumes in-8°, l'un de texte, l'autre d'exemples. C'est un ouvrage médiocre, où les exemples sont faiblement conçus et mal écrits. M. Choron en a donné une édition plus commode, dans laquelle il a intercallé les exemples au milieu du texte, Paris, 1824, un vol. in-4°.

AZPILÇUETA (Martin d'), surnommé *Navarrus,* jurisconsulte fameux, prêtre et chanoine régulier de l'ordre de saint Augustin, de la congrégation de Roncevaux, naquit à Verasoin, dans la Navarre, en 1491, et mourut à Rome en 1586. Parmi ses nombreux écrits est un traité *De*

musica et cantu figurato, qu'on trouve dans les deux éditions de ses œuvres imprimées à Lyon, 1597, et Venise, 1602, six vol. in-fol. On a aussi réimprimé à Rome, en 1783, un petit ouvrage de sa composition intitulé : *Il Silenzio necessario nell' altare, nel coro ed altri luoghi, ove si cantano i divini uffizii.*

AZZARITI (...), professeur de musique à Naples, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Elementi pratici di musica*, Naples, Trani, 1819, in-8°.

AZZIA (ALEXANDRE D'), né à Naples, vers 1765, fut attaché en qualité de poète traducteur de *libretti*, au théâtre italien établi à Paris, en l'an IX, par Mlle Montansier. On a de lui : *Sur le rétablissement du théâtre Bouffon italien à Paris*, Paris, 1801, deux feuilles in-8°. D'Azzia est mort à Paris, en 1804. C'est lui qui avait été en Italie pour y rassembler la troupe qui produisit une si vive sensation dans le *Matrimonio Segreto* : on y remarquait Mme Strinasacchi, Nozzari et Raffanelli, alors le meilleur bouffe de l'Italie.

AZZOLINO DI BERNARDINO DELLA CIAJA (LAURENT), chevalier de l'ordre de Saint-Étienne, né à Sienne, le 21 mai 1671, se distingua comme organiste, et fut un très bon compositeur pour l'église. A ces talens il joignit le mérite d'être le plus habile constructeur d'orgues qu'il y eût de son temps en Italie. Son plus bel ouvrage est l'orgue qu'il acheva, en 1733, pour l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise, instrument magnifique qui excite encore l'admiration des connaisseurs. Cet orgue a quatre claviers et plus de cent registres, dont quelques-uns sont de l'invention d'Azzolino. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

FIN DU PREMIER VOLUME.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

TOME DEUXIÈME.

B.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE.

PAR F. J. FÉTIS,

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

TOME DEUXIÈME.

BRUXELLES.

MELINE, CANS ET COMPAGNIE.

IMPRIMERIE, LIBRAIRIE ET FONDERIE.

1837



AVERTISSEMENT.

AVERTISSEMENT.

AVERTISSEMENT.

Quels que soient les soins donnés à un ouvrage tel que celui-ci, pendant l'impression, il est impossible qu'il ne s'y trouve pas quelques lacunes : les unes, parce que les artistes mettent de la négligence à fournir les renseignemens qui leur sont demandés sur leur personne et leurs travaux ; les autres, parce que n'ayant pu trouver de matériaux suffisans pour rectifier des erreurs trop souvent répétées, l'auteur est obligé de continuer ses recherches et de renvoyer certains articles à un supplément.

La *Biographie universelle des Musiciens* aura donc un supplément ; inconvénient inévitable des dictionnaires historiques. Ce supplément sera de peu d'étendue, et tout porte à croire qu'il n'augmentera pas le nombre de volumes annoncés.

Je saisis l'occasion de cet avertissement pour renouveler l'invitation que j'ai faite plusieurs fois aux artistes connus par des publications, de vouloir bien me faire parvenir dans le plus bref délai les documens nécessaires pour la rédaction des articles qui les concernent. Les points sur lesquels je désire être éclairé sont ceux-ci :

1° Les noms et prénoms ;

2° Le lieu et la date précise de la naissance ;

3° Les écoles où l'on a étudié l'art; le nom des maîtres qui ont dirigé les études;

4° Les places qu'on occupe ou qu'on a occupées. Les époques où on y a été appelé;

5° Les ouvrages publiés ou inédits; les dates et les lieux de leur publication ou de leur composition.

Les paquets contenant les renseignemens devront être remis cachetés avec la suscription : *à M. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges*, à Paris, chez M. Michel, agent général des auteurs, rue neuve Saint-Marc, n° 4, ou adressés au Conservatoire royal de Musique de Bruxelles.

Pour l'Italie, les paquets seront remis à Milan, chez M. Riccordi, éditeur de musique; pour l'Allemagne, chez MM. Schott fils, à Mayence.

Je prie aussi les musiciens érudits de vouloir bien me faire connaître les erreurs ou omissions qu'ils remarqueront dans mon livre. Leurs noms seront mentionnés aux rectifications du supplément.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

B

BAAKE (FERDINAND), pianiste et compositeur, né le 15 avril 1800 à Hendeleer, près de Halberstadt, a eu pour maîtres de piano et de composition, Hummel et Fr. Schneider. Il a d'abord rempli les fonctions d'organiste et de directeur du chœur, à l'église principale de Halberstadt. Dans ces derniers temps il s'est fixé à Wolfenbüttel.

On a publié de sa composition : 1° Six chansons allemandes, op. 1. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Six polonaises pour le piano, op. 2. *Ibid.* 3° 1er Rondeau pour le piano mêlé d'un thème de Cherubini, op. 3. Berlin, Trautwein. 4° Grandes variations sur un thème original, op. 4. Mayence, Schott. 5° Sept chansons allemandes pour voix de soprano, op. 5. Berlin, Trautwein. 6° Grande sonate pour le piano, op. 6. Leipsick, Br. et Hærtel. 7° *Odeon*, recueil de nouvelles compositions pour le piano. 1er volume. Wolfenbüttel, Hartmann. 2° vol. *Ibid.* 8° Variations et rondo sur l'air allemand : *Noch einmal die Schœne-Gegend*, op. 9. *Ibid.* 9° *Amusement* pour le piano, op. 10. *Ibid.* 10° Danze walses, op. 11. Leipsick, Hofmeister. 11° Sonatine, op. 12. Wolfenbüttel, Hartmann.

BABBI (CHRISTOPHE), maître des concerts de l'Électeur de Saxe, naquit à Césène en 1748. Il étudia le violon sous Paul Alberghi, élève de Tartini; ce fut en 1780 qu'il entra au service de l'Électeur. Il a composé des concertos pour le violon, des symphonies pour l'église et la chambre, des quatuors, des duos pour la flûte, et une cantate pour le clavecin, publiée à Dresde en 1789.

BABBI (GREGORIO), né aussi à Césène, était, vers 1740, un des premiers tenors de l'Italie. En 1755, il fut engagé pour le théâtre de Lisbonne, et il lui fut payé pour deux années d'appointemens 24,000 crusades (132,000 francs.) Retiré dans sa ville natale en 1777, il y est mort dans un âge avancé. Babbi excellait dans le chant expressif.

BABBINI (MATTEO), l'un des premiers tenors de l'Italie, naquit à Bologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1785, il était engagé au théâtre de Vienne; quatre ans après il chantait à celui de Venise, et dans le carnaval de 1792, il eut beaucoup de succès sur le théâtre royal de Berlin, dans l'opéra sérieux intitulé *il Dario*. Après avoir passé près de dix années dans les principales villes de l'Europe, il retourna en Italie et chanta à Milan, au carnaval de 1802, dans l'opéra de Niccolini *I Manlii* et dans *I Misteri Eleusini*, de Mayr. Peu de temps après, il se

retira du théâtre. On croit qu'il vit encore.

BABELL (WILLIAM), fils d'un musicien qui jouait du basson au théâtre de Drury-Lane, naquit vers 1690. Il reçut les premières leçons de musique de son père, et devint ensuite élève de Handel. Matheson assure qu'il surpassa son maître comme organiste. Son mérite le fit nommer organiste de l'église de All-Hallows (Bread-Street), et musicien particulier de Georges Ier. Son premier essai dans l'art d'écrire consista en leçons de clavecin sur les airs de *Pyrrhus* et de quelques autres opéras de Handel. Les pièces de clavecin qu'il fit sur les airs du *Rinaldo* sont excellentes, et si difficiles que peu de personnes ont pu les jouer après lui. Ses autres compositions consistent en : 1° *Douze solos pour violon ou hautbois ;* 2° *Douze solos pour flûte allemande ou hautbois*, op. 2; 3° 6 *Concertos pour des petites flûtes et des violons*. Babell mourut jeune, en 1722, ayant beaucoup abrégé ses jours par son intempérance.

BABNIGG (ANTOINE), né à Vienne le 10 novembre 1794, en ce moment premier tenor au théâtre royal de Dresde. Il a reçu son instruction musicale dans l'école de Vienne; malheureusement ce fut dans un temps où l'art du chant était enseigné en Allemagne d'une manière fort imparfaite, et lorsque les habiles chanteurs de l'Italie ne s'étaient point encore fait entendre dans la capitale de l'Autriche. De là vient que Babnigg s'est toujours fait remarquer par la beauté singulière de sa voix plutôt que par la pureté de sa mise de voix et de sa vocalisation. Depuis quelques années une altération sensible se fait sentir dans son organe, et l'on doit aujourd'hui considérer sa carrière comme terminée.

Une sonate à quatre mains pour le piano a été gravée à Vienne sous le nom de Babnigg.

BACCELLI (. . . .), musicien italien, vint en France au mois de juillet 1766, avec sa femme qui venait d'être engagée par Colalto pour jouer les premières amoureuses à la comédie italienne. En 1770, il écrivit la musique d'un opéra comique de Cailhava, intitulé *le Nouveau Marié, ou les Importuns*. Cette musique fut goûtée. En 1779, les pièces italiennes ayant été abandonnées, Baccelli retourna en Italie avec sa femme : on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

BACCHINI (BENOIT), savant littérateur et religieux bénédictin, naquit à San Donino, dans l'état de Parme, le 31 août 1651. Il fit ses études à Parme, et entra dans l'ordre de S.-Benoît, en 1668. Ayant été nommé secrétaire de l'abbé de S.-Benoît, à Ferrare, il alla successivement avec cet abbé à Venise, à Plaisance et à Pavie. De retour à Parme, il se livra avec ardeur à des études sérieuses, et apprit le grec et l'hébreu. Ce fut peu de temps après qu'il commença la publication du journal connu sous le nom de *Giornale de' Letterati d'Italia*. Il mourut à Bologne le 1er septembre 1721, âgé de 70 ans. Il était de presque toutes les académies d'Italie, et prenait dans celle des Arcades le nom d'*Ereno Panormio*. On trouve sa Vie, écrite par lui-même, en latin, tome 34 du *Giornale de' Letterati*, année 1723. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque le suivant : *Sistrorum figuris ac differentiâ... ob sistri romani effigiem communicatam dissertatio*, Bologne, 1691, in-4°. Cette dissertation ne fut tirée qu'à 50 exemplaires, et l'auteur en envoya un à Jacques Tollius, qui la fit réimprimer à Utrecht, en 1696, in-4°, avec des notes et une petite dissertation sur le même sujet. Le titre de cette seconde édition est : *De sistris, eorumque figuris ac differentiâ*. Forkel dit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 86) que la dissertation de Bacchini fut d'abord écrite en italien, et que Tollius la traduisit en latin. Elle a été insérée par Grævius dans son *Thesaurus antiquitatum romanorum*, t. 6, p. 407, et par Ugolini dans le *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. 32. Le travail de

Bacchini laisse beaucoup à désirer, même sous le rapport de l'érudition. Quant à la partie musicale, tout y est superficiel : l'auteur n'y entendait rien.

BACCHIUS, surnommé *le vieux*, écrivain grec, auteur d'un traité de musique. On ignore quel fut le lieu de sa naissance et en quel temps il vécut; on sait seulement qu'il écrivit postérieurement à Nicomaque, car il le nomme, ainsi que Didyme, dans sa définition du rhythme. L'ouvrage de Bacchius est un dialogue sur la musique, intitulé Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς (*Introduction à la musique*). C'est une sorte de manuel, par interrogations et réponses, qui semble avoir été destiné à des écoles publiques. De tous les livres sur la musique que les Grecs nous ont laissés, celui-ci est le moins prétentieusement savant, et c'est le seul qu'on peut considérer comme un traité de musique pratique. Les questions sont posées avec netteté, et les réponses sont en général courtes et précises.

On trouve l'ouvrage de Bacchius en manuscrit dans presque toutes les grandes bibliothèques de l'Europe : dans la bibliothèque royale de Paris il y en a sous les numéros 2456, 2458, 2460, in-fol., 2532, in-4°, 3027, in-fol. Le texte de Bacchius fut publié pour la première fois par le P. Mersenne, dans ses *Quæstiones celeberrimæ in Genesim* (Paris, 1623, in-fol.), où l'on est fort étonné de le trouver. Dans la même année, F. Morel, célèbre imprimeur de Paris, en donna une version latine en un petit volume in-8°, qui est devenu fort rare. On trouve une fort mauvaise traduction française du même ouvrage dans le *Traité de l'Harmonie universelle* que Mersenne a publié à Paris, en 1627 (1 vol. in-8°), sous le pseudonyme du *sieur de Sermes*. Meibomius a inséré le texte de Bacchius dans sa collection des écrivains grecs sur la musique (*Antiquæ musicæ auctores septem. Amstelodami*, 1652, in-4°, 2 vol.), et l'a accompagné d'une nouvelle version latine et de notes. Dans la préface qu'il a mise en tête de cet ouvrage de Bacchius, il parle d'un manuscrit de Scaliger qui contenait un fragment de cet auteur, considéré par lui comme inédit, et qu'il promettait de publier avec un traité du rhythme, également inédit, d'un auteur grec inconnu [1]. Remarquons en passant qu'il était assez singulier que Meibomius eût remis à un autre temps la publication de la seconde partie de l'ouvrage dont il donnait alors la première; car ce qu'il appelait *un fragment* n'était en réalité que la seconde partie de ce même ouvrage. Au surplus, Meibomius n'a pas tenu sa parole; le fragment de Bacchius n'a pas été mis au jour, et il en a été de même du traité anonyme du rhythme musical. Depuis l'époque où le savant critique écrivait, le manuscrit de Scaliger avait passé dans la célèbre bibliothèque de Meermann, et il était resté ignoré de tout le monde, pendant *cent soixante-dix ans*, lorsqu'en 1824 cette bibliothèque fut mise en vente publique : l'acquisition du manuscrit grec fut faite par un Anglais; on ne sait ce qu'il est devenu depuis ce temps.

Heureusement, parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris qui contiennent le traité de musique de Bacchius, il en est un, coté 2458, in-fol., qui renferme la seconde partie de cet ouvrage, et qui permettra quelque jour de donner une nouvelle édition complète de l'œuvre de cet auteur. La seconde partie dont il s'agit occupe dans ce manuscrit six pages in-fol.

Je ne terminerai pas cet article sans faire remarquer qu'il était peu exact de dire, comme Meibomius, que cette seconde partie était absolument inédite, car la mauvaise traduction française de Mersenne a le mérite d'être complète. Il est vraisemblable que ce moine a eu connaissance du manuscrit d'où il a tiré la seconde partie de l'ouvrage de Bacchius postérieurement à la publication du texte grec qu'il

[1] Une notice intéressante de M. Perne sur ce traité anonyme du rhythme a été insérée dans la *Revue musicale*, t. 14.

a faite dans ses Questions sur la Genèse. Personne n'a remarqué cette différence entre la traduction de Mersenne et le texte publié par Meibomius; Laborde seul a eu connaissance de cette traduction.

BACCI (PIERRE-JACQUES), né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé la musique d'un opéra intitulé *Abigail*, représenté à *Città della Pieve*, en 1691. Le style de Bacci a de l'élégance, pour le temps où il écrivait. On trouve dans l'*Abigial* un air (*pensa a quest'hora*), qui est d'une remarquable beauté.

BACCI (DOMINIQUE), mort le 27 janvier 1549, à Crémone, sa patrie, fut l'un des plus grands chanteurs de son siècle. Louis Cavitelli, cité par Arisi (Cremon. Letter., t. 11, p. 451), dit de lui : *Dominicus Baccus, quo alter non fuit præstantior ciere viros, turbamque accendere cantu, et ad magis graphice scribendum, obiit*, etc.

BACCIONI (JOSEPH), l'un des huit membres ordinaires de la section musicale, dans la classe des beaux-arts de la société italienne des sciences, belles-lettres et arts, et l'un des maîtres de chapelle du collége des professeurs de musique de Florence, naquit dans cette ville, en 1763. Il a beaucoup travaillé pour l'église, et ses compositions sont estimées; elles sont restées manuscrites, suivant l'usage d'Italie. En 1807, il a publié à Florence un *Traité de l'art du chant*, qui a eu beaucoup de succès.

BACCUSI (HIPPOLYTE), moine italien, du 16me siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, vers 1590. Cerretto assure qu'il composait déjà en 1550. Je crois que c'est une erreur. Baccusi fut un des premiers musiciens qui, pour soutenir les voix dans la musique d'église, y joignit des instrumens qui jouaient à l'unisson des voix. Les ouvrages dans lesquels il a introduit cette nouveauté sont intitulés : 1° *Hippolyti Baccusii, eccl. cath. Veronæ musicæ magistri, missæ tres tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimæ, cum octo vocibus. Venet. ap. Ricciardum Amadinum*, 1596. 2° *Hippol. Baccusii, eccl. cath. Veronæ musices præfecti Psalmi omnes qui a S. Rom. ecclesia in solemnitatibus ad vesperas decantari solent cum duobus magnificat, tum viva voce, tum omnis instrumentorum genere cantatu accomodatissimi, cum octo vocibus, nunc primum in lucem editi. Venet., ap. Ricciard. Amadinum*, 1597. Les autres productions de Baccusi, sont : 1° *Madrigali a sei voci*, lib. I et II, Venise, 1604 (ce sont des réimpressions); lib. III, *Ibid.*, 1579, in-4°; lib. IV, 1587; 2° *Madrigali a tre voci*, lib. I, Venise, 1594; lib. II, *ibid.*, 1597; 3° *Motetti a cinque, sei e otto voci, Ibid.*, 1585, in-4°; 4° *Messe a quattro voci, Ibid.*, 1587; 5° *Messe a cinque, sei e otto voci, Ibid.*, 1589; 6° *Salmi spezzati a quattro voci, Ibid.*, 1594; 7° *Salmi a cinque voci, Ibid.*, 1602. Le P. Martini cite un recueil de motets (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, p. 74, t. 2), dédiés à Palestrina, par plusieurs contrapuntistes, au nombre desquels se trouve Baccusi; ce recueil a été publié, en 1592. Luckner a aussi donné quelques morceaux de ce musicien dans ses *Muletæ sacræ*, qui ont paru en 1590; enfin on connaît encore de Baccusi : *Regulæ spiritualis melodiæ, seu Liber spiritualium cantionum*, Anvers, 1617. Je crois que c'est une deuxième édition. On trouve quelques pièces de Baccusi dans le recueil publié par André Pevernage, sous le titre de *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici* (Anvers, Pierre Phalèse, 1593, in-4°, obl.), dans la *Symphonia Angelica*, collection publiée par Hubert Waelrant (Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellero, 1594, in-4°, obl.), dans la *Melodia Olympica*, recueillie par Pierre Phillips, musicien anglais (Anvers, mêmes éditeurs et même année), dans *Il Trionfo di Dori*, recueil de Madrigaux publié à Venise, par Gardane, en 1592, et à Anvers, par Phalèse, en 1596, dans le *Paradiso musicale di*



madrigali e cansoni a cinque voci (Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4°), et dans plusieurs autres recueils dn même genre.

BACFARE (VALENTIN), luthiste du 16me siècle, né en Hongrie, a publié: 1° *Tabulature du luth*; 2° *Harmoniæ musicæ in usum testudinis*. Cracovie, 1565, in-4°. Il se pourrait que ce musicien fût le père du suivant, bien que les noms soient terminés de manière différente.

BACFART (JEAN), célèbre joueur de luth, naquit en Hongrie, à la fin du 16me siècle. Besard a inséré quelques pièces de sa composition dans son *Thesaurus harmonicus*, publié en 1603. Les événemens de la vie de cet artiste sont inconnus.

BACH, nom d'une famille illustre dans l'histoire de la musique, de laquelle sont sortis, pendant près de deux cents ans, une foule d'artistes du premier ordre. Il n'y a point d'autre exemple d'une réunion de facultés aussi remarquables dans une seule famille. Le chef de celle-ci, nommé Weit Bach, fut d'abord boulanger à Presbourg. Forcé de sortir de cette ville, vers le milieu du 16me siècle, à cause de la religion protestante qu'il professait, il se retira dans un village de Saxe-Gotha, appelé Wechmar, et s'y fit meunier. Là, il se délassait en chantant et s'accompagnant avec une guitare. Il avait deux fils, auxquels il communiqua son goût pour la musique, et qui commencèrent cette suite non interrompue de musiciens du même nom qui inondèrent la Thuringe, la Saxe et la Franconie, pendant près de deux siècles. Tous furent ou chantres de paroisses, ou organistes, ou ce qu'on appelle en Allemagne *musiciens de ville*. Lorsque, devenus trop nombreux pour vivre rapprochés, les membres de cette famille se furent dispersés dans les contrées dont je viens de parler, ils convinrent de se réunir une fois chaque année, à jour fixe, afin de conserver entre eux une sorte de lien patriarcal; les lieux choisis pour ces réunions furent Erfurt, Eisenach ou Arnstadt. Cet usage se perpétua jusque vers le milieu du 18me siècle, et plusieurs fois l'on vit jusqu'à cent vingt musiciens du nom de *Bach* réunis au même endroit. Leurs divertissemens, pendant tout le temps que durait leur réunion, consistaient uniquement en exercices de musique. Ils débutaient par un hymne religieux chanté en chœur, après quoi ils prenaient pour thèmes des chansons populaires, comiques ou licencieuses, et les variaient en improvisant, à quatre, cinq et six parties. Ils donnaient à ces improvisations le nom de *Quolibets*. Plusieurs personnes les ont considérées comme l'origine des opéras allemands; mais les quolibets sont beaucoup plus anciens que la première réunion des Bach, car le D. Forkel en possédait une collection imprimée à Vienne, en 1542. Un autre trait caractéristique de cette famille remarquable est l'usage qui s'y était introduit de rassembler en collection les compositions de chacun de ses membres; cela s'appelait *les Archives des Bach*. Charles-Philippe-Emmanuel Bach, possédait cette intéressante collection vers la fin du 18me siècle. Elle a passé, en 1790, dans la possession de M. Georges Pœlchau, amateur à Berlin. On trouve une généalogie complète des Bach dans l'ouvrage de Korabinsky intitulé: *Beschreibung der Kœnigl. Ungarischen Haupt-Frey und Krœnungstads Presburg*. (Description de Presbourg, capitale de la Hongrie), t. 1, p. 3. L'arbre généalogique, a été aussi publié dans le n° 12 de la Gazette musicale de Leipsick, année 1823.

BACH (HANS), fils aîné de Weit Bach, fut musicien et fabricant de tapis à Wechmar. Il mourut en 1626, laissant trois fils, Jean, Christophe et Henri, qui furent des musiciens habiles. On ignore quels furent les prénoms, les fonctions et la postérité du second fils de Weit Bach.

BACH (JEAN), fils aîné de Hans Bach de Wechmar, naquit dans cette ville, en 1604. Après avoir terminé ses études musicales sous la direction de son père, il fut appelé à Erfurt, où il fut employé

comme musicien du sénat. En 1664, il quitta Erfurt pour aller s'établir à Gotha. Quelques compositions qu'il a laissées en manuscrit donnent une haute idée de son mérite. Il eut trois fils nommés Jean-Chrétien, Jean-Égide et Jean-Nicolas, qui furent aussi des musiciens distingués. Jean Bach mourut en 1673, à l'âge de 69 ans.

BACH (CHRISTOPHE), deuxième fils de Hans Bach de Wechmar, naquit en cette ville en 1613. Ainsi que son frère aîné, il reçut de son père toute son instruction musicale; ses études terminées, il alla se fixer à Eisenach, où il obtint l'emploi de *musicien de cour et de ville*. Organiste distingué, il a laissé quelques pièces pour l'orgue qui existent dans les archives des Bach. Il mourut en 1661, laissant trois fils, nommés Georges-Christophe, Jean-Ambroise et Jean-Christophe.

BACH (HENRI), troisième fils de Jean Bach de Wechmar, et petit-fils de Weit Bach, naquit à Wechmar, le 16 septembre 1615. Son père lui enseigna les premiers principes de la musique, et l'envoya ensuite compléter son instruction à Erfurt, chez son oncle Jean Bach l'aîné. En 1641, il fut nommé organiste à l'église d'Arnstadt. Le comte de Schwarzbourg-Arnstadt, charmé des talens du jeune Bach, l'envoya en Italie, pour qu'il s'y perfectionnât, et se chargea de la dépense. Après avoir passé deux ans dans cette contrée, il revint à Arnstadt, où il reprit sa place d'organiste, qu'il occupa pendant cinquante ans. Il eut le plaisir de voir, avant de mourir, ses deux fils (Jean-Christophe et Jean-Michel), plusieurs petits-fils, et vingt-huit arrière-petits-fils, cultivant tous la musique avec plus ou moins de succès. Il mourut à Arnstadt, le 16 juillet 1692, âgé de 77 ans. Les compositions de ce musicien consistent en pièces d'orgue et en musique simple pour des cantiques; elles sont restées en manuscrit.

BACH (JEAN-ÉGIDE), deuxième fils de Jean Bach d'Erfurt, né en 1645, succéda, en qualité de musicien du sénat d'Erfurt, à son père, lorsque celui-ci alla s'établir à Gotha. Il devint aussi par la suite organiste de l'église de Saint-Michel, à Erfurt. Il a laissé quelques compositions pour l'église, conservées dans les archives des Bach.

BACH (GEORGES-CHRISTOPHE), fils aîné de Christophe, et petit-fils de Hans Bach, naquit à Eisenach en 1642. Ses études terminées, il obtint la place de chantre et de compositeur à Schweinfurt. Les archives des Bach contiennent un motet allemand de sa composition sur le texte : *Siehe wie Fein und Lieblich*, etc., pour deux tenors et basso, avec accompagnement d'un violon, trois violes *da gamba* et basse. Il mourut en 1697, laissant trois fils, Jean-Valentin, Jean-Chrétien et Jean-Georges.

BACH (JEAN-AMBROISE), fils de Christophe, naquit à Eisenach en 1645, et succéda à son père dans la charge de musicien de cour et de ville au même lieu. Il avait un frère jumeau (Jean-Christophe), musicien de cour à Arnstadt, avec lequel il avait tant de ressemblance que leurs femmes mêmes ne pouvaient les distinguer que par la couleur des vêtements. Leur voix, leurs gestes, leur humeur, leur style en musique, tout était absolument semblable. Ils avaient l'un pour l'autre l'amitié la plus tendre. Si l'un des deux était malade, l'autre éprouvait bientôt le même mal; enfin ils moururent à très peu d'intervalle l'un de l'autre. Ces deux frères excitèrent l'étonnement de tous ceux qui les connurent. Jean-Ambroise avait un talent distingué comme organiste; mais sa gloire la plus solide est d'avoir donné le jour à l'immortel Jean-Sébastien Bach.

Jean-Christophe Bach, qu'il ne faut pas confondre avec le fils aîné de Henri, fut le troisième fils de Christophe, naquit en 1645, à Eisenach, et mourut à Arnstadt en 1694.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE), fils aîné de Henri, fut un des plus grands musiciens que l'Allemagne ait produits. Il naquit à Arnstadt en 1643. Si l'on s'en rapporte à l'oraison funèbre que J.-G. Olearius fit de

Henri Bach, il paraît qu'il fut le seul maître de ses fils pour tout ce qui concerne la musique. Au reste, Jean-Christophe étudia les principes de son art avec la plus constante application jusqu'à l'âge de 22 ans, et développa ses heureuses facultés par le travail le plus obstiné. En 1665, il fut appelé à Eisenach pour y occuper la place d'organiste de la cour et de la ville. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 31 mars 1703, c'est-à-dire pendant trente-huit ans. Dans cet intervalle il fit de bons musiciens de ses trois fils, Jean-Nicolas, Jean-Christophe, qui donna des leçons de musique à Erfurt, Hambourg, Rotterdam et enfin en Angleterre vers 1732, et Jean-Frédéric, qui mourut en 1731, à Mulhause, où il était organiste de l'église de Saint-Blaise. Il eut aussi un quatrième fils nommé Jean-Michel, qui mourut jeune.

Les ouvrages de Jean-Christophe Bach, indiquent dans leur auteur un talent de premier ordre. Original dans ses mélodies, énergique et pénétrant par son harmonie, il est surtout remarquable dans ses compositions vocales. Les archives des Bach contiennent un motet à douze voix qu'il a écrit sur ces paroles : *Es Erhub sich ein Streit;* c'est un morceau de la plus grande beauté ; on n'y aperçoit pas l'embarras qui semble devoir résulter d'un si grand nombre de voix. Un autre motet, écrit en 1684, contient aussi des effets neufs qui lui appartiennent. Reichardt vit à Hambourg un morceau de musique d'église à cinq voix, de Jean-Christophe Bach, daté de 1676 : il n'en parlait qu'avec admiration. Les autres ouvrages qu'on cite de ce musicien remarquable sont : 1° Un motet à vingt-deux voix pour la fête de saint Michel ; 2° Un motet à huit voix en deux chœurs, écrit en 1672 ; 3° Un motet à quatre voix, composé en 1691 ; 4° Un autre motet à quatre voix ; 5° Un solo d'alto, avec accompagnement d'un violon, trois violes *da gamba* et basse continue.

Comme organiste, Jean-Christophe Bach était au rang des plus habiles. Ses doigts et sa tête avaient une si grande facilité à traiter l'harmonie pleine, qu'il ne jouait guère qu'à cinq parties réelles. Forkel (dans la vie de J.-S. Bach), dit qu'il a vu à Hambourg des pièces d'orgue de Jean-Christophe qui lui ont paru être des modèles de style et de force harmonique. E.-L. Gerber possédait huit morceaux du même compositeur qui consistaient en préludes variés et fugués pour des chorals. Au reste, on trouve en Allemagne un assez grand nombre de pièces qui portent le nom de Jean-Christophe Bach ; mais il ne faut pas les attribuer légèrement à celui qui est l'objet de cet article, car beaucoup de membres de cette famille extraordinaire des Bach ont eu les mêmes prénoms : outre Jean-Christophe, fils de Christophe et frère jumeau de Jean-Ambroise, il y a eu : 1° *Jean-Christophe*, douzième fils de celui dont il s'agit ici ; 2° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Christophe, et petit-fils de Christophe (né en 1682, mort en 1737), 3° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Ambroise, et frère aîné du fameux Jean-Sébastien, 4° *Jean-Christophe*, fils de Jean Égide, et petit-fils de Hans Bach de Wechmar (né en 1685) ; 5° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Chrétien, et petit-fils de Hans (né en 1673, mort en 1727) ; 6° *Jean-Christophe*, fils du frère aîné de Jean-Sébastien, 7° *Jean-Christophe*, deuxième fils de Jean-Sébastien ; 8° et enfin Jean-Christophe, fils de Jean-Nicolas et petits-fils du célèbre Jean-Christophe, dont il vient d'être parlé. M. F. Naue a publié à Leipsick, chez Hofmeister, neuf motets en chœur, de Jean-Christophe et de Jean-Michel Bach. Ces motets, divisés en trois recueils ont paru sous ce titre : *IX Motetten für Singechore.* Ils font partie d'une collection de musique d'église de différens temps et de divers peuples, qui avait été entreprise par l'éditeur.

BACH (Jean-Michel), deuxième fils de Henri, et frère du précédent, fut organiste et greffier du bailliage de Amte-Gehren,

dans la principauté de Schwarzbourg-Sondershaüsen, près de la forêt de Thuringe. Comme son frère Jean-Christophe, il fut excellent compositeur de musique d'église. Les archives des Bach contiennent divers motets de sa composition, dont voici l'indication : 1° Un motet à cinq voix sur le texte : *Ich Weiss dass mein Erlœser* (Je sais que mon sauveur, etc.); 2° Un autre motet pour soprano, avec accompagnement de cinq instrumens et orgue, sur ces paroles : *Ach wie senhlich Wart*, etc.; 3° Un troisième motet à cinq voix, composé en 1699 sur ces paroles : *Das Blut Jesu* (Le sang de Jésus, etc.); 4° *Auf! Losst uns der Herrn*, solo de contralto avec accompagnement de quatre instrumens, 5° *Nun hab ich uberwunden* (Je triomphe, etc.), motet à huit voix ou deux chœurs, composé en 1679; 6° *Herr, Wenn ich nur dich habe*, etc., motet à cinq voix. E.-L. Gerber, possédait soixante-douze préludes fugués pour des cantiques, composés par Jean-Michel Bach; ils sont passés, depuis la mort de ce biographe, dans la bibliothèque de la *société des amis de la musique*, à Vienne. Quelques motets de Jean-Michel Bach, ont été publiés par M. Naue, dans le recueil dont il a été question dans l'article précédent. On ignore les dates précises de la naissance et de la mort de Jean-Michel Bach. Une de ses filles a été la première femme de Jean-Sébastien.

Un troisième fils de Henri Bach, nommé *Jean Günther*, a été aussi musicien, mais ne s'est pas élevé au-dessus de la médiocrité.

BACH (JEAN-NICOLAS), fils aîné de Jean-Christophe, naquit à Eisenach, le 10 octobre 1669. En 1695, il fut nommé organiste à Jena, où il établit une fabrique de clavecins. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il mourut en 1738. Il a composé des suites de pièces pour l'orgue et pour le clavecin qui prouvent qu'il avait un grand talent comme organiste et comme compositeur. En 1787, il se trouvait dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick, un motet Ms. à deux chœurs sur le texte : *Merk auf mein Herz*, etc., qui était l'ouvrage de ce musicien. Jean-Nicolas Bach eut deux frères qui exercèrent aussi la profession de musicien : l'un, nommé Jean-Christophe, demeura d'abord à Erfurt, puis à Hambourg, ensuite à Rotterdam et enfin à Londres, où il est mort; l'autre, nommé Jean-Frédéric, fut organiste de Saint-Blaise à Mülhausen. Un troisième frère de Jean-Nicolas, nommé Jean-Michel, mourut dans son enfance.

BACH (JEAN-BERNARD), fils d'Égide, naquit à Erfurt, le 23 novembre 1676. Il fut d'abord organiste de l'église des Négocians dans sa ville natale; de là il passa à Magdebourg, en 1699, pour y remplir les mêmes fonctions; enfin, en 1703, il succéda à Jean-Christophe Bach, dans la place de musicien de la cour et dans celle d'organiste de l'église Saint-Georges, à Eisenach. Il est mort dans cette ville, le 11 juin 1749. On a de lui d'excellens préludes pour des cantiques, et de bonnes ouvertures dans le style français de son temps. Une de ces ouvertures à cinq parties se conserve dans les archives des Bach. Il ne faut pas confondre ce Jean-Bernard, avec un autre Jean-Bernard Bach, organiste à Ordruff, qui mourut en 1742, et qui était neveu de Jean-Sébastien, et fils de Jean-Christophe, frère aîné de ce célèbre compositeur. Adlung, dit de celui-ci que ses ouvrages sont en petit nombre, mais qu'ils sont excellens.

BACH (JEAN-LOUIS), né en 1677, fut maître de la chapelle du duc de Saxe-Meinungen, et mourut en 1730. C'était un bon compositeur, comme le prouve une cantate d'église de sa composition sur le texte : *Es wird des Herrn Tag kommen, als ein Dieb in der Nacht*, etc., pour quatre voix, deux violons et basse; elle a été écrite en 1710. Dans la généalogie des Bach, on ne sait à quelle branche de cette famille célèbre ce musicien appartient.

• BACH (JEAN-SÉBASTIEN), un des plus gronds musiciens de l'Allemagne, et peut-être le plus grand de tous, naquit le 21 mars 1685 à Eisenach, où son père, Jean-Ambroise, était *musicien de cour et de ville*. Il étoit à peine âgé de dix ans, quond il devint orphelin; privé do ressources, il fut obligé de chercher un asilo auprès de son frère aîné, Jean-Christophe Bach, organiste à Ordruff, qui lui donna les premières leçons de clavecin. Son heureuse organisation pour lo musique se manifesta bientôt, et la rapidité de ses progrès surpassa tout ce qu'on pouvait espérer. Ne trouvont pas dans la musique qu'on lui faisait étudier de difficultés qu'il ne pût vaincre en peu de temps, elle lui devint bientôt insuffisante. Les compositeurs les plus célèbres de ce temps-là, pour le clavecin, étaient Froberger, Fischer, J.-G. de Kerl, Pochelbel, Buxtehude, Brunhs, Bœhm, etc. Le jeune Bach avait remarqué certain livre qui contenait plusieurs pièces de ces outeurs et quo son frère cachait avec soin; son instinct musical lui en avait révélé le mérite; mais quelles que fussent ses instances auprès do son frère pour qu'il lui prêtât ce livre, elles furent toujours sans succès. Le désir de posséder ce trésor, devenu plus vif par lo refus qu'il éprouvait, lui suggéra la pensée de chercher à se le procurer por la ruse. L'objet de ses souhaits ardens était renfermé dans une armoire, fermée seulement par une porte en treillis; les mains de l'enfant étaient assez petites pour passer à travers les mailles; il parvint à rouler le livre, qui était couvert seulement en papier, et à le tirer dehors. Bach résolut alors de le copier; mais ne pouvaut y travailler que la nuit et n'ayant point do chandelle, il fut obligé de le faire à la clarté de la lune, et il s'écoula près do six mois avant que cette pénible tâche fût remplie. Enfin il était en possession de cette copie qui lui avoit coûté tant de peine, et il commençait à en foire usage en secret lorsque son frère s'en aperçut et la lui enleva sans pitié. Il ne put le recouvrer qu'à la mort de Jean-Christophe qui arriva peu de temps après.

Jean-Sébastien, se voyant abandonné à lui-même, se rendit à Lunebourg avec un de ses camorades d'étude nommé Erdmann, et tous deux s'engagèrent comme choristes à l'église de Saint-Michel de cette ville, et y suivirent le cours d'études du gymnase. Tourmenté du désir de se fortifier sur le clavecin et sur l'orgue, le jeune Bach recherchait ovidement les occasions de voir et d'entendre tout ce qui pouvait hâter ses progrès dans son art. Plusieurs fois, il fit le voyage de Hambourg pour y entendre lo célèbre organiste J.-A. Reinken; il visita aussi la chopelle du duc de Celle qui était composée, en grande partio, d'artistes français. De Lunebourg il se rendit à Weimar, où il devint musicien de la cour en 1703, à l'âge de dix-huit ans; mais l'ennui qu'il éprouvait d'être obligé de jouer du violon ò l'orchestre au lieu de toucher l'orgue, et le désir qu'il avoit de cultiver son talent sur ce dernier instrument, lui firent quitter cette place dans l'année suivante, pour celle d'organiste de la nouvelle église d'Arnstadt.

L'aisance que lui procura ce nouvel emploi le mit en position d'acquérir les ouvrages des meilleurs organistes, et de les étudier sous le double rapport de la composition et de l'exécution. La proximité où il était alors de Lubeck le détermino à faire plusieurs fois à pied le voyage de cette ville, pour y entendre le fameux organiste Diétricht Buxtehude, dont il odmirait les œuvres. Le jeu de ce grand artiste eut pour lui tant de charme qu'il se décida à passer secrètoment trois mois à Lubeck pour y étudier sa manière. Déjà les talens de Bach étaient connus et le faisaient rechercher; plusieurs villes de la Saxe et du Palatinot se disputaient sa possession. En 1707, il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Blaise à Mülhausen; mois ayant fait un voyage à Weimar, l'année suivante, pour y jouer do l'orgue devant le duc

régnant, son talent y causa tant d'admiration, que la place d'organiste de la cour lui fut offerte sur-le-champ. De tels succès, loin de diminuer en lui l'amour de l'étude et du travail, ne faisaient que l'accroître et que lui faire désirer d'atteindre plus près de la perfection. Outre ses études comme organiste, il avait entrepris de grands travaux pour acquérir de profondes connaissances dans l'harmonie, et il écrivait beaucoup soit pour l'orgue, soit pour l'église.

Ses efforts furent récompensés en 1717 par sa nomination à la place de maître des concerts du duc de Weimar. Zachau, habile organiste à Halle et maître de Handel, mourut vers cette époque : sa place fut offerte à Bach; il se fit entendre, pour justifier le choix qu'on avait fait de lui; mais, par des motifs qui ne sont point connus, il n'accepta pas cette place.

Jean-Sébastien Bach avait atteint sa trente-deuxième année; son talent était dans toute sa force, et l'Allemagne retentissait du bruit de ses succès, lorsque Louis Marchand, célèbre organiste français, alors exilé de Paris, arriva à Dresde et charma toute la cour d'Auguste, roi de Pologne, par son jeu brillant et léger. Le roi offrit à cet artiste des appointemens considérables pour le déterminer à se fixer à Dresde; mais Volumier, maître des concerts de la cour, qui, vraisemblablement était jaloux de la faveur naissante de Marchand, et qui connaissait la supériorité de Bach, conçut le projet d'établir entre ces deux artistes une lutte dont le résultat devait être désavantageux à l'organiste français. Il invita donc Jean-Sébastien à se rendre à Dresde, et s'empressa de lui procurer l'occasion d'entendre Marchand en secret. Bach se rendit justice et proposa sur-le-champ un défi à celui qu'on lui présentait comme si redoutable, s'engageant à improviser sur les thèmes que Marchand lui présenterait, à la condition que l'épreuve serait réciproque. Marchand accepta cette proposition, et le lieu du rendez-vous fut fixé, avec l'agrément du roi. Au jour convenu, une brillante société se réunit chez le comte Marshal, ministre d'état. Bach ne se fit pas attendre; il n'en fut pas de même de son antagoniste. Après un long délai, on envoya chez lui, et l'on apprit avec étonnement qu'il était parti le jour même, sans prendre congé de personne. Bach joua donc seul et improvisa long-temps, sur les thèmes qu'il avait entendu traiter par Marchand, avec une admirable fécondité d'idées et une perfection d'exécution qu'aucun autre ne possédait. Il fut comblé d'éloges, mais on dit qu'il ne reçut point un cadeau de cent louis que le roi lui avait destiné, sans qu'on ait pu jamais expliquer cette circonstance. Les biographes allemands, qui ne connaissent Marchand que par la réputation dont il a joui, s'étendent avec complaisance sur la gloire dont Bach se couvrit en cette occasion; mais on ne peut considérer le projet de mettre en parallèle l'organiste français avec ce grand musicien que comme une insulte qu'on faisait à celui-ci. Il se peut que Marchand ait eu ce qu'on appelle une exécution brillante, mais ses compositions sont misérables. On n'y trouve que des idées communes, une harmonie faible, lâche, incorrecte; son ignorance du style fugué est complète. Telle était son infériorité à l'égard de Bach qu'il n'est pas sûr, malgré sa fuite précipitée, qu'il l'ait bien sentie, et qu'il ait compris tout le danger de sa position.

Bach était revenu depuis peu à Weimar quand le prince Léopold d'Anhalt-Cœthen, grand amateur de musique, lui offrit la place de maître de sa chapelle; il entra immédiatement en possession de cet emploi et le garda pendant près de six années. Durant cette époque il fit un second voyage à Hambourg (vers 1722) pour y voir encore une fois Reinken, alors presque centenaire; il y toucha devant lui l'orgue de l'église de Sainte-Catherine, et improvisa pendant plus d'une heure d'une manière si sublime sur la choral *An Wasserflüssen Babylons*, que le vieux Reinken lui dit avec attendrissement : *Je croyais que cet*

art était perdu, mais je vois que vous la faites revivre.

A la mort de Kuhnau, en 1733, Bach fut nommé directeur de musique à l'école de Saint-Thomas de Leipsick; ce fut son dernier changement de position. Il garda cette place jusqu'à sa mort. Vers le même temps, le duc de Weissenfels le nomma maître honoraire de sa chapelle, et en 1736 il reçut le titre de compositeur du roi de Pologne, électeur de Saxe. Depuis sept ans il était à Leipsick lorsque son deuxième fils, Charles-Philippe-Emmanuel, entra au service de Frédéric II, roi de Prusse. La réputation de Jean-Sébastien remplissait alors toute l'Allemagne; Frédéric exprima plusieurs fois le désir qu'il avait de le voir, et voulut que son fils l'engageât à venir à sa cour; mais Bach, alors accablé de travaux, ne donna pas d'abord beaucoup d'attention aux lettres de Charles-Philippe-Emmanuel; enfin, ces lettres devinrent si pressantes qu'il se décida à faire ce voyage, et en 1747 il se mit en route avec son fils aîné, Guillaume-Friedmann. Frédéric avait tous les soirs un concert où il jouait quelques morceaux sur la flûte : au moment où il allait commencer un concerto, un officier lui apporta, suivant l'usage, la liste des étrangers arrivés à Postdam dans la journée. Ayant jeté les yeux dessus, il se tourna vers les musiciens et s'écria : *Messieurs, le vieux Bach est ici.* Aussitôt la flûte fut mise de côté, et *le vieux Bach*, sans avoir pu quitter ses habits de voyage, fut conduit au palais. Le roi, ayant renoncé à son concert pour ce soir, proposa à Jean-Sébastien d'essayer les pianos de Silbermann qui se trouvaient dans plusieurs salles du palais; les musiciens les suivirent de chambre en chambre, et Bach improvisa sur chaque instrument qu'il rencontra. Enfin il pria Frédéric de lui donner un sujet de fugue; il le traita de manière à faire naître l'admiration parmi tous les musiciens qui étaient présens, quoiqu'il ne l'eût point préparé. Étonné de l'habileté qu'il venait de montrer, le roi lui demanda une fugue à six parties, demande à laquelle il satisfit à l'instant sur un thème qu'il s'était choisi lui-même. Frédéric désirait juger de son talent d'organiste : le jour suivant Bach improvisa sur tous les orgues de Postdam comme il avait joué la veille sur tous les pianos de Silbermann. Après son retour à Leipsick il écrivit une fugue à trois parties sur le thême du roi, un *ricercare* à six, quelques canons avec l'inscription : *Thematis regii elaborationes canonicæ*; il y joignit un trio pour la flûte, le violon et la basse, et il dédia le tout à Frédéric sous ce titre : *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale).

Le voyage de Jean-Sébastien Bach à Berlin fut le dernier qu'il fit. L'ardeur qu'il portait au travail, et qui souvent, dans sa jeunesse, lui avait fait passer des nuits entières à l'étude, avait altéré sa vue; l'affaiblissement de cet organe augmenta beaucoup dans ses dernières années, et la cécité finit par devenir presque complète. Quelques amis qui avaient confiance dans l'habileté d'un oculiste anglais, arrivé récemment à Leipsick, le déterminèrent à tenter l'opération : elle manqua deux fois, et non seulement Bach perdit entièrement la vue, mais sa constitution, jusqu'alors vigoureuse, fut altérée par les souffrances et le traitement qu'il lui fallut subir. Sa santé déclina pendant près d'un an, et, le 30 juillet 1750, il expira dans sa soixante-sixième année. Dix jours avant sa mort il recouvra tout à coup l'usage de ses yeux. Il voyait distinctement et pouvait supporter la lumière du jour, mais quelques heures après il fut frappé d'une attaque d'apoplexie suivie d'une fièvre inflammatoire qui l'enleva en peu de temps à sa famille et au monde musical. Cet homme célèbre s'était marié deux fois; la première, il avait épousé la fille de Jean-Michel Bach; de sa première femme il avait eu sept enfans, de la deuxième treize, en tout vingt, onze fils et neuf filles. Tous ses fils montrèrent d'heureuses dispositions pour la musique, et tous furent musiciens de pro-

fession, mais quelques-uns seulement prirent un rang distingué dans leur art.

A des talens extraordinaires Bach unissait toutes les qualités sociales : bon père, bon époux, bon ami, il montrait pour tout ce qui l'entourait une bienveillance rare et une facilité de caractère toujours égale. Tout amateur de musique, quel que fût son pays, était bien reçu dans sa maison, où l'on exerçait l'hospitalité d'une manière noble et généreuse. Cependant il n'était pas riche, car, bien que ses emplois fussent lucratifs, sa famille était si nombreuse qu'il ne pouvait faire d'économies. D'ailleurs, quoiqu'il jouît de l'estime et même de l'amitié de plusieurs princes, il ne songea jamais à en tirer parti pour sa fortune. Uniquement occupé du soin de perfectionner son talent et des progrès de son art, *ne chantant que pour les Muses et lui*, selon l'expression d'un ancien, il n'était pas propre à ces petites manœuvres dont la plupart des artistes savent maintenant si bien se servir pour leur avantage. Son talent prodigieux d'exécution aurait pu l'enrichir s'il eût voulu voyager, mais il dédaignait les succès populaires comme les faveurs de la fortune; les éloges des connaisseurs avaient seuls droit de lui plaire, et il préférait à tout les douceurs d'une vie retirée et laborieuse. Malgré sa grande supériorité sur les autres musiciens, il était fort modeste. Quand on lui demandait comment il était parvenu à posséder son grand talent, « En travaillant beaucoup, disait-il; tous ceux qui voudront travailler de la même manière y parviendront comme moi. » Il semblait compter pour rien le génie extraordinaire dont la nature l'avait doué.

La renommée de Bach fut immense pendant sa vie; toutefois on peut affirmer aujourd'hui que ce grand homme n'a point été connu de ses contemporains. Ils avaient reconnu qu'il était le plus habile des organistes, le plus étonnant des improvisateurs, le plus savant des musiciens de l'Allemagne. Ses fugues étaient considérées comme les plus belles qui eussent été écrites pour l'orgue ou pour le clavecin; on y avait reconnu l'œuvre d'un génie profond et hardi dans un genre qui semble exclure l'invention, et l'on s'était persuadé que c'était là toute la part de gloire qui lui appartenait dans son art; part immense, et dans laquelle on trouvait de quoi satisfaire l'ambition de plusieurs artistes. Cependant, ce n'était qu'une faible partie de ses titres à l'admiration de la postérité. On vient de le dire, Jean-Sébastien Bach ne travaillait que pour lui et pour un petit nombre d'hommes éclairés : quand un ouvrage était terminé, il lui suffisait d'y avoir mis la dernière main, et de l'avoir fait aussi bon qu'il le pouvait pour qu'il fût satisfait; alors la partition de cette œuvre était ensevelie par lui dans un profond oubli. De là vient que, longtemps après sa mort, ses grandes compositions pour l'église étaient ignorées; de là vient encore qu'on était généralement persuadé que le genre fugué était à peu près le seul dans lequel Bach avait acquis une grande supériorité. Enfouis dans la curieuse collection connue sous le nom d'*Archives des Bach*, ou dans la poussière de quelques bibliothèques, des chefs-d'œuvre où le génie du grand musicien avait laissé loin derrière lui tous ses contemporains, à l'exception de Handel, et devancé ses successeurs dans l'invention d'une multitude de choses importantes dont on a fait honneur à d'autres depuis lors, ces chefs-d'œuvre, dis-je, qu'un heureux hasard a fait découvrir depuis peu d'années, ont révélé à l'Europe étonnée l'existence d'un talent prodigieux jusqu'alors inconnu dans ce même Bach, dont les autres talens avaient fait l'admiration du monde musical. Dans l'*Oratorio de la Nativité de Jésus-Christ*, qui existe entre les mains de M. Poelchau, de Berlin, et dans la *Passion d'après Saint-Mathieu*, publiée à Berlin par M. Schlesinger, Bach semble avoir voulu laisser aux siècles futurs la preuve la plus éclatante de la puissance de son génie. La force du récitatif, dont on a fait honneur à Gluck, se trouve

portée dans ces deux ouvrages au plus haut degré de perfection. Les mélodies sont neuves, originales, expressives surtout, et supérieurement adaptées aux paroles. Jamais l'art de faire mouvoir un grand nombre de voix et d'instrumens ne fut porté si loin, et ce qui frappe d'une admiration irrésistible, c'est que toute cette complication est évidemment conçue d'un seul jet. Les effets d'instrumentation sont si variés dans ces compositions, et sont si remarquables, qu'on a peine à comprendre comment Bach, qui long-temps a vécu dans des petites villes, et qui avait peu d'occasions d'étudier les instrumens, a pu si bien les connaître, et devancer son siècle dans l'art de les employer. La belle messe en musique en *si* mineur dont il y a quelques copies en Allemagne, et la multitude de cantates originales qui se trouvent à l'école de Saint-Thomas de Leipsick, brillent par des beautés d'un ordre aussi élevé dans des genres différens. Et tout cela était inconnu de ceux mêmes qui professaient la plus haute admiration pour le musicien extraordinaire formé de tant de qualités, de génie et de talent! Voilà ce qui peut donner la plus haute idée de cet artiste surnaturel.

Comme organiste et comme virtuose sur le clavecin, aucun de ceux qui l'avaient précédé et qui l'ont suivi ne l'ont égalé : ce qui le prouve, c'est que ses ouvrages, qui n'étaient pour lui que des badinages, présentent de si grandes difficultés, que les plus habiles pianistes ne les considèrent que comme des études pénibles qui leur coûtent beaucoup de travail, et qu'ils ne peuvent les jouer que dans des mouvemens beaucoup plus lents que ceux où Bach les exécutait. Tous ses doigts, également agiles, se prêtaient aux combinaisons du doigté. Ses pieds mêmes s'étaient accoutumés à des mouvemens si rapides qu'avec eux il jouait sur la pédale de l'orgue des difficultés que beaucoup d'autres n'auraient jouées qu'avec peine au moyen des mains. A ces qualités il joignit un goût exquis dans le mélange des registres de l'orgue et dans les effets qu'il savait en tirer. Quand il essayait un de ces instrumens pour la première fois, il jugeait avec promptitude de ses qualités et de ses défauts, et savait éviter d'employer les jeux dont l'effet n'était pas satisfaisant. Son expérience et ses connaissances positives dans les détails de la construction d'un orgue le faisaient souvent choisir comme arbitre pour la réception et la vérification des instrumens de cette espèce, nouvellement établis. Il en était de même pour l'admission des organistes aux places vacantes. Il portait dans ces examens l'attention la plus scrupuleuse et l'impartialité la plus sévère. Cette sévérité lui fit quelquefois des ennemis de ceux dont il blessait les intérêts ou l'amour-propre ; mais, s'il était sans pitié pour la médiocrité, nul plus que lui n'était admirateur du véritable talent. Les ouvrages de tous les grands compositeurs étaient rassemblés chez lui, et il avait la plus grande estime pour Fux, Keyser, Caldara, Reinken, Hasse, les deux Graun, Telemann et Handel. L'un des chagrins de sa vie fut de n'avoir pas vu ce dernier. Handel fit trois voyages à Halle, sa ville natale, après qu'il se fut fixé en Angleterre ; mais ces deux grands artistes ne purent parvenir à se réunir. Le premier voyage eut lieu en 1719 ; Bach était alors à Cœthen. Aussitôt qu'il fut informé de l'arrivée de Handel, il partit pour se rendre auprès de lui, mais Handel avait quitté Halle le même jour. La deuxième fois que cet homme célèbre retourna en Allemagne, Bach était malade à Leipsick ; au troisième voyage de Handel, en 1752, Bach n'était plus.

Les caractères distinctifs des compositions de Jean-Sébastien Bach sont une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie souvent bizarre, sauvage même, mais sublime ; une harmonie fréquemment incorrecte, mais pleine d'effet. Souvent on dirait qu'il choisit à plaisir des thèmes ingrats ou baroques qui inspirent d'abord plus d'étonnement

que de plaisir; mais sa fertile imagination sait bientôt y introduire des ressources inattendues dont le charme s'empare de l'exécutant ou de l'auditeur. Son caractère sérieux le portait au style grave et sévère; ses fonctions de maître de chapelle et d'organiste ne lui laissèrent d'ailleurs pas le temps d'en cultiver d'autre. Ses habitudes, son éducation musicale et sa vie retirée l'avaient rendu insensible au mérite de la musique dramatique; il avait si peu d'estime pour ce genre qu'au moment de partir pour la capitale de la Saxe, où il était toujours invité aux spectacles de la cour, il disait ordinairement à son fils aîné, Guillaume Friedmann, compagnon habituel de ses voyages : *Allons entendre les chansonnettes de Dresde.* Il travaillait beaucoup ses ouvrages, y revenait souvent, et y faisait de nombreuses variantes : de là vient qu'il n'est pas rare d'en trouver des copies fort différentes. Sa fécondité était prodigieuse; aussi le nombre de ses ouvrages est-il fort considérable. Il est même douteux qu'aucun musicien ait écrit autant que lui. Malheureusement on imprimait peu de musique en Allemagne de son temps; ses compositions restaient en manuscrit; il les donnait à ses élèves qui les conservaient précieusement; mais après leur mort elles passaient en d'autres mains, et tout porte à croire qu'il s'en est égaré beaucoup qui peut-être ne se retrouveront plus. Quelques artistes et amateurs zélés se sont mis à la recherche de ces précieux restes du plus grand des musiciens, et ont fait connaître successivement des chefs-d'œuvre qui doivent faire désirer la prompte publication de tout ce qui s'est conservé des productions de ce beau génie. Les ouvrages qui ont paru jusqu'à ce jour sont : 1° *Clavier-übungen, bestehend in Præludien, Allemanden, etc.* (Exercices pour le clavecin, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, menuets, etc.), œuvre premier. Leipsick, 1728—1731, six suites in-folio oblong. 2° *Clavier-übungen, etc.* (Exercices pour le clavecin; deuxième partie, consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans la manière française, pour un clavecin à deux claviers), publiés par Christ. Weigl, à Nuremberg. 3° *Clavier-übungen, etc.* (Exercices pour le clavecin ou air avec plusieurs variations). Cette troisième partie des exercices, publiée par J. Schübler, à Celle en Thuringe, a été réimprimée à Zurich, chez Nægeli, sous ce titre : *Air avec trente variations.* Les ressources immenses du génie de Bach se retrouvent dans cet air varié. La plupart des variations sont en canons à divers intervalles; on y trouve les recherches d'harmonie les plus compliquées, et une abondance de motifs qui dénotent l'imagination la plus féconde. 4° *Das wohltemperirte Clavier* (*Le Clavecin bien tempéré*, consistant en quarante-huit préludes et autant de fugues dans tous les tons majeurs et mineurs), collection souvent réimprimée à Leipsick, à Zurich, à Offenbach, à Paris, etc. Quoique rempli d'incorrections et de bizarreries, cet ouvrage n'en est pas moins une des plus étonnantes productions musicales du dix-huitième siècle. Les préludes sont tous excellens; quant aux fugues, malgré les défauts qui viennent d'être signalés, on y trouve une abondance d'idées peu commune, des modulations inattendues et d'un grand effet, et, ce que Bach seul a su faire, les fugues à trois ou quatre parties conservent le même nombre jusqu'à la fin, quels que soient les obstacles du doigté. Cet ouvrage est presque le seul de Bach qui soit généralement connu en France. 5° *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale), dédiée à Frédéric II, roi de Prusse, contenant une fugue à trois, un *ricercare* à six, plusieurs canons, et un trio pour flûte, violon et basse; le tout sur un thème choisi par le roi). Leipsick, 1747, in-fol. 6° *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé.* Zurich, Nægeli, 1800, in-fol.; composition d'un style sévère, mais admirable sous tous les rapports. Les sonates sont en général dans le genre

fugué; mais Bach a su jeter un si grand nombre d'idées profondes et neuves au milieu du travail scientifique, que ces fugues n'ont rien de la sécheresse du genre. Les adagios sont remplis de mélancolie; l'un d'eux, surtout, en *si* mineur, est d'un effet irrésistible. Les autres productions de Bach pour le clavecin et le clavicorde étaient restées inédites jusqu'à sa mort, et même près de soixante ans après, lorsque Kühnel, éditeur de musique à Leipsick, entreprit d'en donner une édition complète dont il a paru plusieurs cahiers, mais qui, malheureusement, n'a pas été achevée. Voici la liste de ce qui en a paru : 1° *Toccate ;* 2° *Quinze inventions ou petites pièces ;* 3° *Quinze symphonies à trois parties ;* 4° *Exercices pour le clavecin,* œuvre premier, six suites; 5° *Fantaisie chromatique ;* 6° *Six petits préludes pour les commençans ;* 7° *Fantaisie,* n° 1; 8° *Six suites pour le clavecin, appelées les petites suites françaises,* n°s 1—6; 9° *Aria con variazioni ;* 10° *Le clavecin bien tempéré,* première et deuxième parties; 11° *Grandes suites, dites suites anglaises,* contenant des pièces de différens genres.

Les compositions pour l'orgue, de Jean-Sébastien Bach, sont innombrables; on n'en a imprimé que celles dont les titres suivent : 1° *Vorspiele über Kirchengesang* (Préludes pour des hymnes et des cantiques, à deux claviers et pédale). Leipsick, quatre parties in-fol. Ces préludes sont le chef-d'œuvre du genre. Le mélange des claviers y est traité avec tant d'habileté, les chants chorals y sont variés avec une telle puissance de génie et une imagination si féconde, qu'on peut affirmer qu'il n'existe aucune composition de la même espèce qui puisse soutenir la comparaison avec celle-là. 2° *Sechs Chorale von verschiedener Art auf einer Orgel, mit zwo Clavieren und Pedal, etc.* (Six préludes de chœur pour l'orgue, à deux claviers et pédale). Leipsick, in-fol. 3° *Einige kanonische Verænderungen über das Weyhnachtslied:* Vom Himmel hoch, etc. (Quelques variations en canons sur le cantique : *Vom Himmel, etc*). Nuremberg, sans date, in-fol. 4° *Sechs Trios für zwo Claviers mit Pedal* (Six trios pour deux claviers et pédale). Vienne, 1801. 5° *Sechs Præludien und sechs Fugen mit Pedal* (Six préludes et six fugues avec pédale). Vienne, Steiner. 6° *Præludien und Fugen über den Namen :* BACH (Prélude et fugue sur le nom de *Bach*), n° 1. Leipsick, Breitkopf. Il est douteux que cette fugue soit de Jean-Sébastien Bach. 7° Fugue, n° 2, *ibid.* 8° *Vierstimmige Choral-Gesænge auf zwo Systeme zusammengezogen, etc.* (Cantiques à quatre voix, arrangés pour l'orgue, publiés par Ch.-Ph.-Em. Bach) : collection bien supérieure à tout ce qu'on a fait dans le même genre. Le premier volume parut en 1766 et le second en 1768 : ils contiennent ensemble quatre cents morceaux. On a donné une deuxième édition à Leipsick en quatre parties in-4°; la première fut publiée en 1784, et la dernière en 1787. Les exemplaires de ces deux éditions sont devenus très rares et sont fort recherchés. M. Haslinger, de Vienne, a récemment commencé la publication des œuvres complètes pour l'orgue de J.-Sébastien Bach. Les autres compositions instrumentales de ce grand musicien qui ont été publiées sont : 1° *Die Kunst der Fuge* (L'art de la fugue à quatre parties) : c'est un recueil de fugues à trois et à quatre parties sur un seul thème. Bach composa cet ouvrage pour chasser l'ennui qui l'accablait lorsqu'il fut devenu aveugle; sa dernière maladie l'empêcha d'achever la fugue finale qui a été gravée dans l'état d'imperfection où il l'a laissée. L'ouvrage est terminé par deux fugues pour deux clavecins sur le même théma varié : elles sont d'un grand effet. La première édition de cette dernière production du grand artiste n'a paru qu'en 1752; mais elle avait été presque entièrement gravée par ses fils pendant qu'il vivait encore. Marpurg avait joint à l'édition originale une excellente préface qu'on a supprimée dans les éditions subséquentes.

La deuxième a été publiée à Paris, en 1801, chez Pleyel. Nægeli en a fait paraître postérieurement à Zurich une autre édition fort soignée, dans laquelle il a fait graver, avec la partition originale, les pièces qu'elle contient arrangées pour le piano. 2° *Trois sonates d'étude pour le violon*, Bonn, Simrock; Paris, Decombe. Cet ouvrage renferme des morceaux écrits presque en entier à trois parties réelles pour un violon seul. L'auteur de cet article biographique posséda le manuscrit original de cet ouvrage. 3° *Six sonates ou études pour un violoncelle solo*. Œuvre posthume. Leipsick, Probst. 4° Quelques fugues pour le clavecin et l'orgue dans la *Gazette musicale* de Leipsick. 5° Plusieurs pièces dans un *journal d'orgue* publié à Manheim, chez Heckel, en 1830.

Des innombrables compositions religieuses de Jean-Sébastien Bach, il n'a été imprimé jusqu'à ce jour que les ouvrages suivans : 1° *Missa a quattro voci, 2 violini, viola, 2 flauti ed organo*, n° 1, en *la* majeur. Bonn, Simrock. 2° *Missa a quattro voci, 2 violini, viola, flauti, trombe ed organo* n° 2, en *sol* majeur. *Ibid.* 3° *Magnificat à cinq voix et orchestre. Ibid.* 4° *Missa à 8 voci reali e 4 ripieni, col accomp. di due orchestre*. Leipsick, Breitkopf. 5° *Deux motets à huit voix*, en partition. *Ib.* 6° *Motet allemand à huit voix*, en partition, sur le texte : *Jauchzet dem Herrn alle Welt*. Leipsick, Kollmann. 7° Le 117° psaume à quatre voix et orchestre, en partition. Leipsick, Breitkopf. 8° Le 149° psaume à quatre voix. Berlin, Trautwein. 9° Cantate à quatre voix et orchestre sur le texte : *Ein' feste Burg ist unser Gott*. Leipsick, Breitkopf. 10° *Litanies à quatre voix*, en partition. Bonn, Simrock. 11° *Motet à quatre voix*, sur le texte : *Herr, deine Augen. Ibid.* 12° Motet à quatre voix : *Ihr werdet weinen. Ibid.* 13° Autre motet à quatre voix : *Du Hirte Israël. Ibid.* 14° Motet à quatre voix : *Herr, gehe nicht ins Gericht*. 15° *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Ibid.* 16° *Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthei* (*La Passion*, d'après l'évangile de saint Mathieu, pour deux chœurs et deux orchestres). Berlin, Schlesinger. L'une des plus vastes conceptions musicales qui aient vu le jour est, sans nul doute, cet ouvrage qui est resté inconnu pendant près d'un siècle après que Bach l'eut composé. On ne peut considérer sans la plus vive admiration l'introduction, dans le style fugué, où deux chœurs à quatre voix et deux orchestres se meuvent avec élégance et facilité dans des formes scientifiques et compliquées, pendant qu'un troisième chœur de voix de soprani fait entendre un choral à l'unisson d'un mouvement large et simple. La manière dramatique et neuve dont Bach a su employer le chœur comme interlocuteur n'est pas moins digne de remarque. Le récitatif est d'une rare beauté de déclamation; les mélodies sont d'une mélancolie pénétrante, remplies de nouveautés et de hardiesses; enfin l'instrumentation offre des combinaisons variées qui prouvent que Bach avait mieux compris les ressources des instrumens qu'aucun autre compositeur. 17° *Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis* (*La Passion*, d'après l'evangile de saint Jean, pour quatre voix et orchestre.) Berlin, Trautwein, 1831, in-fol. 18° *Grande messe à quatre voix et orchestre, en si mineur*. Zurich, Nægeli.

Il serait fort difficile d'indiquer aujourd'hui les titres de tous les ouvrages de Jean-Sébastien Bach qui sont restés manuscrits. On a vu ci-dessus que ce grand musicien s'occupait peu du soin de les répandre, et qu'il les donnait souvent à ses élèves sans en conserver de copies pour lui-même. Ils sont aujourd'hui disséminés dans les cabinets de quelques artistes ou amateurs enthousiastes de son génie; mais on ignore sans doute l'existence d'un grand nombre de productions de ce grand homme. Parmi ses compositions pour le clavecin et pour l'orchestre, on connaît en manuscrit : 1° *Deux concertos de Vivaldi arrangés avec ac-*

compagnement de deux violons, alto et basse. 2° Plusieurs sonates avec accompagnement de violon, de flûte, de basse de viole, etc. 3° Plusieurs concertos pour violon, flûte d'amour, trombe, luth, viole *da Gamba*, avec accompagnement d'orchestre. 4° Quatre concertos pour le clavecin, avec accompagnement de plusieurs instrumens. Le premier, en *ré* mineur, est fort beau. 5° *Deux concertos pour deux clavecins*, avec accompagnement de deux violons, alto et basse. Le style du premier a vieilli, mais le deuxième est d'une grande manière; il y a un dernier *allegro* qui est du plus bel effet. 6° *Deux concertos pour trois clavecins* avec accompagnement de deux violons, viole et basse. Il y a un art prodigieux dans ces compositions où non seulement les trois clavecins sont concertans, mais où les accompagnemens concertent aussi. 7° *Un concerto pour quatre clavecins concertans*, avec accompagnement de quatre instrumens à cordes. 8° Cinq préludes et fugues pour le piano. 9° Quinze fantaisies pour le même instrument. 10° Fugue à six parties en *ut* mineur pour le clavecin. 11° *Fuga canonica in epidiapente* pour piano et violon obligé. 12° Huit trios pour clavecin, violon ou flûte et basse. 13° Trois ouvertures en *ut*, en *ré*, et en *si* mineur, pour dix instrumens. 14° *Symphonie* en *ré* majeur, pour onze instrumens. 15° *Symphonie concertante, pour deux violons*, en *ré* mineur, avec accompagnement d'orchestre. 16° *Concerto* pour le violon, en *la* mineur, avec accompagnement d'orchestre. 17° *Six suites pour le violoncelle*, sans accompagnement. 18° Neuf variations pour le clavecin, sur sur un thème en *ut* mineur. 19° *Deux trios*, l'un pour deux flûtes et basse, l'autre pour flûte, violon et basse. Ils sont tous deux en *sol* majeur. 20° *Symphonie concertante pour hautbois et violon*, avec accompagnement de deux violons, alto et basse. 21° *Tre partite a liuto solo* (Trois caprices pour le luth). Les compositions de J.-S. Bach pour l'orgue, dont on a les indications, sont : 22° *Six sonates pour deux claviers et pédale obligée.* Bach les composa pour son fils aîné, Guillaume Friedmann. 23° Environ douze grands préludes et fugues détachés, avec pédale obligée. 24° *Huit toccates, préludes, fantaisies et fugues*, en un recueil. 25° *Deux fantaisies et une toccate.* 26° *Sept trios pour deux claviers et pédale.* 27° *Six cantiques variés avec pédale obligée.* 28° *Quatre trios pour deux claviers et pédale.* 29° Un recueil de cent quatorze cantiques variés, pour un et deux claviers avec pédale obligée. Tous ces ouvrages se trouvoient à Leipsick, dans le magasin de Breitkopf, en 1787. La collection la plus complète des compositions inédites de Bach pour l'orgue était celle que possédait Kittel, élève de ce grand homme, et organiste à Erfurt. Après sa mort elle fut malheureusement disséminée. Cette collection se composait des ouvrages dont les titres suivent : 30° *Neuf toccates avec pédale obligée*, dont une en *ut* majeur et une en *ut* mineur, une en *ré* majeur, trois en *fa*, une en *sol* majeur et deux en *sol* mineur. 31° *Quatre fantaisies*, dont une à cinq parties, et une fugue en *la* mineur. 32° *Pastorella für die Orgel.* 33° *Ricercare* à six parties réelles, en *ut* mineur. 34° Recueil de différentes pièces suivies de trois préludes et de trois fugues en *ré*, en *fa*, et en *sol*. 35° *Vingt-deux fugues et autant de préludes*, dont six en *ut* majeur, deux en *ut* mineur, une en *ré* majeur, une en *ré* mineur, trois en *mi* mineur, une en *fa* mineur, une en *sol* majeur, trois en *la* mineur, une en *si* bémol, une en *si* mineur, et une avec finale. 36° *Caprice suivi de dix fugues.* 37° *Treize fugues avec pédale obligée*, dont deux en *ut* mineur, une en *ré* mineur, une en *mi* majeur, une en *fa* majeur, une en *sol* mineur, et une en *la* majeur. 38° *Trois sonates pour deux claviers et pédale obligée.* 39° *Trois concertos pour deux claviers et pédale obligée*, en *ut* majeur, en *la* mineur, et en *ré* mineur. Beaucoup d'autres pièces se trou-

vent entre les mains de quelques organistes allemands, mais il serait difficile d'en fournir l'indication précise. Les ouvrages manuscrits de musique d'église sont encore plus nombreux. L'essai qui a été fait en Allemagne de quelques-unes de ces compositions y a fait découvrir des beautés d'un ordre supérieur, et a achevé de démontrer que Jean-Sébastien Bach fut le musicien doué du génie le plus puissant et le plus élevé de l'école allemande. La liste de ces ouvrages se compose de 1° Cinq séries complètes d'hymnes, d'antiennes et de motets pour tous les dimanches et les fêtes de l'année. 2° Un oratorio *pro tempore nativitatis Christi*, divisé en trois parties, pour quatre voix et orchestre. 3° Trois *Passions*, différentes de celles qui ont été publiées sur les textes de saint Mathieu et de saint Jean. 4° Deux *Magnificat* à quatre voix. 5° Une messe solennelle en *si* mineur, à deux chœurs et deux orchestres; composition admirable sous le rapport de l'expression et de la nouveauté des idées, comme sous celui de l'instrumentation. Cette messe et la *Passion* selon saint Mathieu sont peut-être les conceptions musicales les plus fortes qu'il y ait dans la musique. 6° Messe en *la*, à quatre voix, deux violons, trois trompettes et orgue. 7° Quatre messes allemandes à quatre voix, deux violons, alto, flûtes et orgue. 8° Autre messe allemande à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois et orgue. 9° Messe latine à quatre voix, deux violons, un cor, deux trompettes et orgue. 10° Messe à cinq voix, deux violons, deux altos, un cor et orgue. 11° *Sanctus* à quatre voix, deux violons, un hautbois, alto et orgue. 12° *Sanctus* à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux cors et orgue. 13° Autre *Sanctus* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et orgue. 14° Deux autres *Sanctus* à quatre voix, avec divers accompagnemens. 15° Beaucoup de motets allemands et latins, avec accompagnement d'orchestre ou non accompagnés. 16° Plus de cent cinquante cantates d'église à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre. Les manuscrits originaux de la plupart de ces cantates existent à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Quelques musiciens érudits avaient une notion vague de l'existence de ce précieux dépôt que le hasard a fait retrouver. Le directeur de musique Müller a profité de cette heureuse découverte pour faire exécuter quelques-uns de ces morceaux, soit à l'église, soit dans des concerts particuliers; ils ont excité la plus vive admiration parmi les musiciens qui les ont entendus. M. Rochlitz s'est exprimé en ces termes sur le mérite de ces ouvrages, dans la cinquième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 147) : « Ceux qui ne « connaissent pas ces compositions pro« fondes et sublimes ne peuvent se flatter « de connaître le talent de Bach, car elles « sont les meilleurs de ses ouvrages, et « pour ainsi dire la quintessence de son « génie. Elles renferment des traits si « pleins de force et d'expression qu'il est « impossible de les entendre sans être « ému. » 17° Un air pour soprano sur ces paroles : *Auch mit gedæmpften schwachen Saiten*, etc., avec accompagnement de viole d'amour, violon concertant, deux violons, alto et basse. 18° Un drame sérieux intitulé : *Der Kœnigin zu ehren* (À l'honneur de la reine). 19° Quatre cantates pour des fêtes particulières. 20° Trois cantates funéraires. 21° Deux cantates comiques. 22° *La dispute de Phébus et de Pan*, cantate à deux voix avec orchestre. 23° Enfin plusieurs morceaux pour des naissances, des noces, des fêtes de village, etc. La plupart de ces ouvrages furent dispersés à la mort de l'auteur. Les services annuels furent partagés entre ses fils aînés : Guillaume Friedmann en eut la plus grande partie, parce qu'il pouvait en faire usage dans la place qu'il occupait alors à Halla; mais tout cela se trouva encore divisé après sa mort et après celle de son frère, Charles-Philippe-Emmanuel. Ces cinq suites d'années complètes pour

l'église renfermaient originairement plus de douze cents morceaux.

Une partie de la collection de Charles-Philippe-Emmanuel a passé dans la bibliothèque particulière de M. Pœlchau, amateur éclairé, qui demeure à Berlin. Les deux collections les plus considérables qu'on connaisse aujourd'hui des ouvrages du grand homme dont il s'agit dans cet article sont : 1° Celle qu'on trouve dans la bibliothèque de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick ; elle est composée de cent cantates à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre. 2° Celle qui a été donnée par la princesse Amélie de Prusse au Gymnase de Joachimsthal, à Berlin. On y trouve vingt-une cantates pour l'église, à quatre voix, dont une avec accompagnement de cloches obligées ; deux messes à cinq voix, avec accompagnement de plusieurs instrumens ; une messe à deux chœurs et deux orchestres (c'est celle qui a été publiée par Breitkopf) ; une *Passion* pour deux chœurs (publiée à Berlin par Schlesinger) ; un *Sanctus* à quatre voix, avec accompagnement ; un motet à quatre voix ; le motet, *Jesu mein freund*, à cinq voix ; quatre motets à huit voix ; une fugue à quatre voix ; une cantate avec récitatif, air, duos et chœur. On peut juger, par les détails qui viennent d'être donnés, de la prodigieuse fécondité de Jean-Sébastien Bach ; fécondité d'autant plus étonnante que ses emplois, ses voyages, ses élèves, et les soins qu'exigeait sa famille lui enlevaient une partie de son temps ; mais c'est précisément un des caractères du génie que cette facilité de produire au milieu des obstacles qui l'environnent.

BACH (Guillaume-Friedmann), fils aîné de Jean-Sébastien, naquit à Weimar en 1710. Il apprit de bonne heure la musique sous la direction de son illustre père, qui prit plaisir à cultiver ses heureuses dispositions. Il reçut aussi quelques leçons de Graun l'aîné, alors maître des concerts à Mersebourg. Jean-Sébastin Bach ayant été nommé directeur de musique à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, en 1723, Guillaume Friedmann profita de cette circonstance pour suivre les cours de l'université, et s'adonna particulièrement avec ardeur à l'étude de la jurisprudence et des mathématiques, dans lesquelles il devint fort habile. En 1733, il fut appelé à Dresde, comme organiste de l'église de Sainte-Sophie ; mais il paraît qu'il ne garda cette place que peu d'années, et qu'il revint chez son père, dont il fut le compagnon de voyage en plusieurs occasions. Nommé en 1747 directeur de musique à l'église Norte-Dame de Halle, il se rendit dans cette ville où il se fixa pendant vingt ans. Ce long séjour lui a fait donner souvent le nom de *Bach de Halle*. En 1767, il quitta sa place, sans motif apparent, et vécut sans emploi d'abord à Leipsick, ensuite à Brunswick, en 1771, à Goettingue en 1773, et enfin à Berlin, où il mourut dans une extrême misère, le premier juillet 1784.

Un génie heureux et des études profondes avaient fait de Guillaume Friedmann Bach le plus grand organiste, le plus habile fuguiste et le plus savant musicien de l'Allemagne, après son père. « Au clavecin, dit le « docteur Forkel, son jeu était léger, bril-« lant, charmant ; à l'orgue son style était « élevé, solennel, et saisissait d'un respect « religieux. » Malheureusement, il aimait à improviser et écrivait peu ; mais ce qu'il a laissé est marqué au coin du génie et de la science la plus profonde. On a lieu de s'étonner qu'avec des talens si remarquables, ce musicien ait eu si peu de bonheur qu'il ait été réduit à vivre des secours de ses amis pendant les dernières années de sa vie, quoiqu'il n'eût aucun de ces vices honteux qui conduisent quelquefois les artistes à la misère. Mais il avait un caractère opiniâtre et sombre qui rendait son commerce difficile ; il s'irritait du peu succès de sa musique, dont le caractère élevé n'était estimé que par les connaisseurs, et dédaignait de faire des démarches pour tirer parti de ses talens. Ce n'est que depuis sa mort qu'il a été apprécié à sa juste valeur, et que ses ouvra-

ges ont été recherchés. On a de lui : 1° *une sonate pour clavecin*, Halle, 1739 ; 2° *six sonates pour clavecin*, Dresde, 1745 ; 3° *trois sonates avec accompagnement de violon, œuvre 2e*, Amsterdam, Hummel ; 4° *six sonates pour clavecin seul, ibid ;* 5°, *Orgelstücke, Præludien und Fugen* (Pièces d'orgue, 1re, 2e et 3e suites). Leipsick, Breitkopf. Il a laissé en manuscrit : 1° *Vom harmonischen Dreyklange ;* 2° quatorze polonaises ; 3° huit petites fugues pour l'orgue ; 4° concert de clavecin à huit ; 5° concerto de clavecin à 4 ; 6° quatre fugues pour l'orgue à deux claviers et pédale ; 7° deux sonates pour deux clavecins concertans ; 8° un Avent à quatre voix ; 9° une musique complète pour la pentecôte avec orchestre et orgue.

BACH (CHARLES-PHILIPPE-EMMANUEL), deuxième fils de Jean-Sébastien, naquit à Weimar le 14 mars 1714. On le désigne ordinairement par le nom de *Bach de Berlin*, parce qu'il demeura dans cette ville pendant vingt-neuf ans. Il fit ses premières études de musique à l'école de St-Thomas, à Leipsick. Son père le prit ensuite sous sa direction, et lui enseigna, pendant plusieurs années, le clavecin et la composition. Pendant ce temps, il fit à l'université de Leipsick un cours de jurisprudence qu'il acheva à Francfort sur l'Oder. Il fonda, dans cette dernière ville une académie de musique, dont il eut la direction, et pour laquelle il composait dans les solennités. En 1738, il se rendit à Berlin pour y professer la musique, et deux ans après il entra au service de Frédéric-le-Grand, qui venait de monter sur le trône. Il conserva cet emploi jusqu'en 1767, où il alla à Hambourg comme directeur de musique pour y remplacer Telemann. Avant son départ, la princesse Amélie de Prusse lui conféra le titre de maître de sa chapelle, en récompense de ses services. Ce n'est pas sans beaucoup d'obstacles que Ch.-Ph.-Em. Bach parvint à s'affranchir de l'espèce d'esclavage où il était à la cour de Prusse, pour se transporter à Hambourg ; plusieurs fois il avait demandé son congé sans pouvoir l'obtenir : on se contentait d'augmenter ses appointemens. N'étant pas né prussien, il semble qu'il devait être libre de se transporter où bon lui semblait ; mais il s'était marié à Berlin, et dans les usages despotiques de ce temps-là, sa femme et ses enfans ne pouvaient quitter la Prusse sans la permission du gouvernement dont ils étaient les sujets. Le souvenir de ce qu'il avait souffert en cette occasion lui rendit si chère la liberté dont il jouissait à Hambourg, qu'il ne voulut jamais quitter cette ville, quels que fussent les avantages que lui offraient plusieurs princes d'Allemagne, pour l'attirer à leur service.

Le docteur Burney le connut en 1773 ; il jouissait d'une honnête aisance, mais non de toute la considération que méritait ses talens. Accoutumé comme on l'était en Allemagne au style savant, harmonieux, mais plus ou moins lourd des compositeurs de ce pays, la musique de Ch.-Ph.Em.-Bach, pleine de nouveauté, de grâce, de légèreté, et qui s'éloignait des formes scientifiques, ne fut pas estimée ce qu'elle valait, et ce n'est guère qu'en France et surtout en Angleterre qu'on sut apprécier tout son mérite. C'est cependant ce même style, perfectionné par Haydn et Mozart, qui depuis a charmé toute l'Europe. L'injustice de ses compatriotes fit long-temps le tourment de Bach, qui avait le sentiment de son talent : « *Mais*, disait-il à Burney, *depuis que j'ai* 50 *ans, j'ai quitté toute ambition. Je me suis dit : vivons en repos, car demain il faudra mourir ; et me voilà tout réconcilié avec ma position.* Cet artiste habile mourut à Hambourg, le 14 décembre 1788. Il eut deux fils, dont l'un suivit la carrière de la jurisprudence, et l'autre celle de la peinture : ce sont les premiers membres de la famille des Bach qui ne se sont point livrés à l'étude de la musique. Bach possédait une belle collection de musique ancienne, de livres, d'instrumens et de portraits de musiciens : elle fut vendue

en 1790, et le catalogue en fut imprimé sous ce titre : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des vestorbenen Capellmeisters Carl. Phil. Emmanuel Bach.* Hambourg, 1790, 142 pages in-8°. On y trouve une notice de ses compositions imprimées et manuscrites ; elles consistent : 1° en deux cent dix solos pour clavecin, composés depuis 1731 jusqu'en 1787, dont 70 sont restés en manuscrit ; 2° cinquante-deux concertos pour le clavecin et orchestre, composés de 1723 à 1788, dont neuf seulement ont été imprimés ; 3° quarante-sept trios, partie pour clavecin et partie pour flûte violon et basse, desquels vingt-sept sont encore inédits ; 4° dix-huit symphonies à grand orchestre, composées de 1741 à 1776 : on n'en a imprimé que cinq ; 5° douze sonates pour clavecin obligé avec accompagnement de plusieurs instrumens, dont trois seulement ont été publiées ; 6° dix-neuf solos pour divers instrumens, tels que flûte, hautbois, viola da gamba, harpe, etc : on n'a imprimé que deux de ces pièces ; 7° trois quatuors pour clavecin, flûte, alto et basse, composés en 1788, et encore inédits ; 8° une foule de petites pièces pour divers instruments, imprimées et manuscrites; de plus, en manuscrit : un *Magnificat*, composé en 1749 ; un *Sanctus ;* un *Veni creator ;* vingt-deux cantates et motets, composés de 1768 à 1788 ; quatre services pour la fête de Pâques, composés en 1756, 1778 et 1784 ; un service pour la fête de Noël, en 1775 ; neuf chœurs religieux avec orchestre, de 1771 à 1785 ; trois services pour la fête de Saint-Michel, 1772, 1775 et 1785 ; cinq motets sans instrumens ; une antienne à 4 voix ; un *Amen, idem ;* une cantate de noces, en 1766 ; un chœur italien pour le roi de Suède, en 1770 ; une cantate pour une naissance, 1769 ; deux oratorios, 1780 et 1783 ; deux sérénades ; une hymne de naissance en deux parties ; dix-sept pièces pour des installations de prédicateurs, de 1769 à 1787 ; deux musiques de jubilé, toutes deux en 1775 ; une cantate pour tenor, avec orchestre, en 1772 ; *Selma :* cantate pour soprano, avec orchestre, 1776 ; cinq airs, avec orchestre ; quatre-vingt-quinze chants imprimés et manuscrits et une quantité considérable de chants simples ou chorals. Le nombre des ouvrages que Bach a publiés depuis 1731, par la voie de l'impression ou de la gravure, se monte à plus de cinquante ; en voici l'indication : I. Pour le chant : 1° *Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern* (mélodies pour les cantiques de Gellert). Berlin, 1754. Cet ouvrage eut en 1784 sa cinquième édition. 2° *Oden Sammlung* (Recueil d'Odes), Berlin, 1761. 3° *Anhang zu Gellerts geistlichen Oden* (Appendix aux odes religieuses de Gellert). Berlin, 1764 ; 4° une foule d'airs et de chansons dans les recueils de Græf, de Kraus, de Lang, de Breitkopf et autres ouvrages périodiques. 5° *Phillis et Tircis*, cantate. Berlin, 1766 ; 6° *Der Wirth und die Gæste* (l'hôte et les convives), Berlin, 1796 ; 7° les psaumes de Cramer, Hambourg, 1774 ; 8° *Die Israeliten in der Wusten* (les Israélites dans le désert), Oratorio, en partition, Hambourg, 1779 ; 9° *Sanctus* à deux chœurs, en partition, Hambourg, 1779 ; 10° *Sturms geistliche gesænge mit melodien* (cantiques de Sturm, mis en musique), Hambourg, 1779. Le second volume du même ouvrage a paru à Hambourg en 1781 ; 11° *Klopstoks Morgengesæng am Schæpungs feste* (Hymnes du matin, pour la fête de la création, par Klopstock), en partition, Leipsick, 1787 ; 12° deux litanies à huit voix en deux chœurs, Copenhague, 1786 ; 13° *Rammlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (la résurrection et l'ascension de Jésus, par Ramler), en partit. Leipsick, 1787 ; II. Pour le clavecin : 14° un menuet à mains croisées, Leipsick, 1731 ; 15° six sonates, dédiées au roi de Prusse, Nuremberg, 1742 ; 16° concerto pour clavecin en *ré*, Nuremberg, 1745 ; 17° un *id.*, en *si bémol, ibid.*, 1753 ; 18° six sonates, Berlin, 1753 ; 19° dix sonates, dans les œuvres mêlées de Haffner, Nurem-

berg, 1755 et 1756; 20° deux sonates et une fugue dans le recueil de Breitkopf, 1757 et 1758; 21° une fugue à deux parties pour clavecin, dans le recueil de fugues de Marpurg. Berlin, 1758; 22° douze petits morceaux pour clavecin, Berlin, 1758; 23° six sonates, avec des variantes dans les reprises; il y a joint une préface sur ces variantes. Berlin, 1759. Il y en a en une deuxième édition en 1785; 24° six sonates, Berlin, 1761; 25° six sonates, *ibid.*, 1762; 26° concerto en *mi* majeur, *ibid.*, 1763; 27° trois sonatines, avec accompagnement de 1764 à 1765, imprimées séparément; 28° six sonates faciles, Leipsick, 1765; 29° Recueil de pièces pour le clavecin, Berlin, 1765; 30° douze petits morceaux à l'usage des commençans, premier recueil, Berlin, 1765; 31° deuxième recueil des mêmes, *ibid.*, 1768; 32° six sonates à l'usage des dames, 1770. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage, l'une gravée à Amsterdam, l'autre imprimée à Riga; 33° douze petites pieces à deux et trois parties, Hambourg, 1770; 34° *Musikalisches Vielerley* (Mélanges de musique), Hambourg; 1771; 35° six concertos faciles, avec accompagnemens, *ibid.*, 1772; 36° six sonates pour clavecin, violon et violoncelle, Berlin, 1776; 37° trois sonates, avec accompagnement de violon et violoncelle premier recueil, Leipsick, 1776; 38° quatre sonates, *ibid.* Deuxième recueil, Leipsick, 1777; 39° six sonates pour les connaisseurs, Leipsick, 1779; 40° deuxième recueil des mêmes, Leipsick, 1780; 41° troisième *idem*, *ibid.* 1783; 42° quatrième *idem*, *ibid.* 1785; 43° cinquième *idem*, *ibid.* 1785; 44° sixième recueil *idem*, avec des fantaisies libres, *ibid.*, 1787; 45° *Sonata per il cembalo solo.* Leipsick, 1785; III. Pour divers instrumens: 46° trio pour violon, en *ut* mineur, avec des observations, suivi d'un autre trio pour flûte, violon et basse, Nuremberg, 1751; 47° symphonie, en *mi* mineur, pour deux violons, alto et basse, *ibid.*, 1759; 48° quatre symphonies à grand orchestre, Leipsick, 1780; 49° *Preludio e sei sonate per organo.* Berlin, 1790, grand in-fol. IV. Écrits sur la musique: 50° *Einfall einem doppelten Contrapunct in der Octave von 6 Tacten zu machen ohne die Regeln davon zu wissen* (Idée pour composer un contrepoint double à l'octave, de six mesures sans en connaître les règles), 1757, dans le troisième volume des essais de Marpurg; 51° *Versuch ueber die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probstücken in 6 Sonaten* (Essai sur la vraie manière de toucher du clavecin, avec des exemples et 18 modèles en six sonates). Berlin, 1752, in-4°. 2 volume. La deuxième édition de cet excellent ouvrage a été publiée à Leipsick, en 1782, la troisième en 1787, la quatrième en 1797. Rien ne peint mieux l'indifférence où l'on est en France sur les progrès de la musique, que l'absence d'une traduction de ce livre, beaucoup plus important que son titre ne l'annonce. Le second volume contient d'excellens principes d'accompagnement. On a publié quelques ouvrages posthumes de Bach à Berlin et à Leipsick, consistant principalement en musique de chant et de clavecin. Les archives des Bach qui étaient en la possession de Charles-Philippe-Emmanuel ont passé à sa mort dans la collection de M. Pœlchan.

BACH (JEAN-ERNEST), maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, à Eisenach, naquit dans cette ville, le 28 juin 1722. Il demeura six ans à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et à l'université de la même ville. Il y étudia la jurisprudence, et, de retour à Eisenach, il y exerça la profession d'avocat. Mais il paraît s'être surtout occupé de la musique, car, en 1748, il fut donné comme adjoint à son père (Jean-Bernard, dont il a été parlé ci-dessus), dans la place d'organiste de l'église de Saint-Georges. Il mourut à Eisenach vers 1781, avec le titre et la pension de maître de chapelle. On a publié de sa composition: 1° *Sammlung ausserlesener Fabeln mit Melodien* (Recueil de fables choisies mises en mu-

sique), Nuremberg; 2° trois sonates pour clavecin avec violon, *ibid.*, 1770, in-fol. 3° deux *idem*, *ibid.*, 1772. Ses autres compositions sont restées en manuscrit : elles consistent en une quantité de psaumes; deux *Magnificat;* deux services pour la Passion; deux cantates à quatre voix et orchestre; une grande musique funèbre pour les obsèques du duc Ernest-Auguste-Constantin de Saxe-Weimar, des chansons, et quelques symphonies composées pour le service de la cour à laquelle il était attaché. On lui doit aussi la préface de la première édition de l'ouvrage d'Adelung, intitulé *Musikalische Gelahrtheit*. Son fils, excellent organiste, lui a succédé dans ses places d'organiste et d'avocat de la cour.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE-FRÉDÉRIC), neuvième fils de Jean-Sébastien, né à Leipsick, en 1732, étudia d'abord le droit à l'université de sa ville natale, mais bientôt abandonna cette science pour la musique qu'il aimait avec passion. Ses heureuses dispositions et les leçons de son père en firent un compositeur habile et un pianiste distingué. Charmé de ses talens, le comte de Schaumbourg, grand amateur de musique, le nomma son maître de chapelle et lui donna des appointemens de 1000 thalers (environ 3750 fr.). Les devoirs de sa place l'obligeoient à composer des cantates et des oratorios pour toutes les fêtes de la petite cour de Bückebourg; du reste, il jouissait d'une existence douce, tranquille, et pouvait se livrer aux travaux qu'il affectionnait sans être troublé par un service fatigant. Il ne s'éloigna qu'une seule fois de la résidence du comte de Schaumbourg; ce fut pour faire avec son frère, Jean-Chrétien Bach, un voyage de quelques mois à Londres. De retour à Bückebourg, il y mourut le 26 janvier 1795, d'une inflammation de poitrine, laissant après lui la réputation d'un artiste distingué et d'un homme respectable. On ne trouve point dans ses compositions le feu qui distingue celles de ses frères Charles-Philippe-Emmanuel et Guillaume Friedmann; mais elles se font remarquer par la force de l'harmonie et par l'habileté avec laquelle le style fugué y est traité. Bach aimait son art avec passion et s'en occupait sans cesse : jusqu'à sa mort, il conserva l'habitude de consacrer toutes ses matinées à la composition. Ses ouvrages sont en grand nombre, mais on n'en connaît en manuscrit que deux cantates d'église, *Pygmalion*, cantate théâtrale, deux concertos pour le piano, un trio pour flûte, violon et basse, un autre trio pour deux violons et basse, et neuf airs avec orchestre. Ces productions se trouvent dans les Annales des Bach qui sont aujourd'hui en la possession de M. Poelchan. Il n'a été gravé, de la composition de Jean-Christophe-Frédéric Bach, que des sonates isolées, dans les mélanges de musique (*Musicalische Vielerley*), les cantiques de Munter (*Munter's geistliche Lieder*), dont la deuxième livraison a paru en 1774; six quatuors pour flûte, violon, viole et basse, gravé à Hambourg; *Ino*, cantate arrangée pour le clavecin, en 1786; *Musicalisches Nebenstunden* (Amusement de musique, collection de petites pièces): le premier cahier a paru en 1787 et les autres dans les années suivantes, jusqu'en 1791; et six quatuors pour le violon, à Londres, en 1785. Les sonates faciles pour le clavecin, et la cantate l'*Américaine*, que Gerber attribue à Jean-Christophe-Frédéric, dans son ancien Lexique, appartiennent à son frère Jean-Chrétien. L'épouse de Bach était cantatrice à la cour du comte de Schaumbourg.

BACH (JEAN-CHRÉTIEN), onzième fils de Jean-Sébastien, naquit à Leipsick en 1735. Il n'avait pas encore quinze ans lorsqu'il perdit son père; ce malheur l'obligea de se rendre à Berlin chez son frère Ch.-Ph.-Emmanuel, pour s'y perfectionner sur le clavecin et dans la composition. Ses progrès étaient sensibles, et déjà quelques unes de ses productions avaient été remarquées du public, lorsque la connaissance qu'il fit de quelques cantatrices italiennes fit naître en lui le désir de visiter l'Italie.

Il quitta Berlin en 1754, et se rendit à Milan, où, peu de temps après, il fut nommé organiste de la cathédrale. On ignore les motifs qui lui firent quitter cette ville, mais il est certain qu'il se rendit à Londres en 1759. Il n'y fut pas long-temps sans être fait musicien de la reine, et peu après, maître de sa chapelle. En 1763, il fit représenter son opéra d'*Orione, ossia Diana vendicata*, ouvrage qui fit sensation par quelques beaux airs, et des effets nouveaux d'instrumens à vent. C'est dans cet opéra que les clarinettes furent entendues pour la première fois en Angleterre. Son succès dans cet opéra fixa son sort à Londres, où il demeura jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1782. Il fit cependant un voyage à Paris, vers 1780, mais il resta peu de temps dans cette ville.

Sans avoir la puissance d'invention et la richesse d'harmonie de son père, ni la variété d'idées et la profondeur de son frère Charles-Philippe-Emmanuel, Chrétien Bach fut cependant un des musiciens remarquables du dix-huitième siècle; et tels sont les avantages de la carrière dramatique, que son nom et ses ouvrages ont été bien plus généralement connus que ceux de ces deux grands artistes. Ses airs sont fort beaux, et plusieurs ont joui d'une grande célébrité. Son chant n'a point de caractère qui lui soit particulier; il se rapproche beaucoup de la manière des maîtres italiens de l'époque où il écrivait, et surtout de ceux de l'école de Naples; mais il a du brillant, de la facilité; ses mélodies sont favorables aux voix, et les accompagnemens en sont élégans et d'un bon effet. Bach a eu le mérite de donner aux airs d'opéra un effet plus dramatique en ne ramenant point après l'allégro le mouvement lent du commencement, comme l'avaient fait tous les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Les opéras les plus connus de Chrétien Bach sont : 1° *Catone*, Milan, 1758, et Londres, 1764; 2° *Orione*, Londres, 1763; 3° *Zanaida*, dans la même année; 4° *Berenice*, pasticcio, avec des morceaux de Hasse, Galuppi et Ferradini, 1764; 5° *Adriano in Siria*, 1764; 6° *Carattaco*, 1767; 7° l'*Olimpiade*, 1769; 8° *Ezio*, 9° *Orfeo*, 1770; 10° *Temistocle*; 11° *Siface*; 12° *Lucio Silla*; 13° *La Clemenza di Scipione*; 14° *Gioas re di Giuda*, oratorio 15° *Amadis des Gaules*, en 3 actes, gravé à Paris. Cet ouvrage, entrepris sur la demande des directeurs de l'Opéra, fut représenté en 1779, et le manuscrit fut payé 10,000 fr. par l'administration, suivant le compte des dépenses de 1779 à 1780. L'*Orione* de Bach fut traduit en français, en 1781, et reçu à l'Opéra dans la même année; mais il n'a pas été représenté. Ses autres compositions pour le chant consistent en un *Salve Regina*, un *Magnificat* à deux voix et orchestre, et une cantate intitulée *Die Amerikanerinn* (*L'Américaine*), Dresde.

Bach a eu aussi de la célébrité pour sa musique instrumentale qui se compose de quinze symphonies à huit instrumens; une symphonie concertante pour plusieurs instrumens; dix-huit concertos pour clavecin avec accompagnement; six quintettis pour la flûte et le violon; trente trios ou sonates pour le clavecin, violon et basse; une sonate à quatre mains; une pour deux pianos; six trios pour violon; douze sonates pour clavecin seul; six quatuors pour violon; deux quintettis pour piano, flûte, hautbois, alto et violoncelle, et un quatuor pour piano, deux violons et basse. Toute cette musique est facile à jouer; c'est plutôt à cet avantage qu'au mérite de la composition qu'il faut attribuer les succès qu'elle a obtenus.

BACH (Cécile), épouse du précédent, née à Milan, en 1746, d'une famille nommée *Grassi*, fut cantatrice au théâtre de Londres depuis 1767 jusqu'à la mort de son mari. Elle n'était pas jolie et n'avait aucun talent comme actrice, mais le timbre de sa voix était si agréable, son intonation si juste, son expression musicale si naïve et si pénétrante, qu'elle faisait oublier ces défauts. La perte de son époux lui fit quitter Londres pour retourner dans sa patrie.

BACH (JEAN-ELIE), maître de musique et inspecteur du gymnase de Schweinfurt, y fut installé solennellement le 29 mai 1743. Il a laissé quelques compositions pour l'église qui sont restées en manuscrit.

BACH (JEAN-MICHEL), surnommé *le jeune*, fut d'abord chanteur à Tonne, vers 1768; mais entraîné par le goût des voyages, il résigna sa place, et voyagea en Hollande, en Angleterre et en Amérique. De retour en Allemagne, il étudia pendant quelque temps à Gœttingue, en 1779, et se fixa ensuite à Custrow, dans le duché de Mecklembourg, où il exerçait encore la profession d'avocat en 1792. Ses ouvrages se composent de 6 *concertos aisés pour le clavecin, op.* 1. *Berlin*, 1770. Il a aussi publié un ouvrage intitulé : *Kurze und systematische Anleitung zum Generalbass, und der Tonkunst uberhaupt mit Exempeln erlœutert, zum lehren und lernen entworfen* (Instruction systématique pour apprendre la basse continue et la musique en général, avec des exemples pour ceux qui veulent enseigner et pour ceux qui veulent apprendre). Cassel, 1780, in-4°.

BACH (GUILLAUME), fils de Jean-Christophe-Frédéric, et petit-fils de Jean-Sébastien, naquit en 1754 à Bückebourg, où son père était maître de chapelle du comte de Schaumbourg. Il séjourna d'abord quelque temps à Londres chez son oncle, Jean-Chrétien-Bach, par les soins duquel il acquit du talent dans la musique. De retour en Allemagne, il composa une cantate qui fut exécutée à Minden en 1789, en présence de Frédéric-Guillaume II. Cette composition plut au roi, qui accorda à l'auteur la place de timbalier dans la nouvelle chapelle de la reine, en 1790, et ensuite celle de musicien de la chambre. Guillaume Bach, dont le fils est aujourd'hui le seul rejeton vivant de l'illustre famille de son nom, a rempli ces emplois pendant près de 40 ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° la cantate dont il a été parlé ci-dessus, et qui a paru sous le titre de *Joie du peuple de voir son roi bien aimé*, avec accompagnement de clavecin. Buckebourg, 1790. 2° 6 sonates pour clavecin et violon, œuvre premier. Berlin, 1788. 3° trois sonates pour clavecin et violon, op. 2. Berlin, 1790. 4° 6 sonates pour le clavecin seul, op. 3. Berlin, 1796. 5° *Deutsche und franzœsische Lieder* (chansons allemandes et françaises), Leipsick.

BACH (A. WILHELM), né à Berlin vers 1786, est, si je suis bien informé, fils de Guillaume, et petit-fils de Jean-Christophe-Frédéric. Cependant M. Wilh. Chr. Müller affirme (*Uebersicht einer Chronol. der Tonkunst*, t. 2, page 304) que cet artiste n'est pas de la famille des Bach. Quoi qu'il en soit, son talent dans l'art de jouer de l'orgue le rend digne d'être le descendant de ces grands artistes. M. A. W. Bach est organiste de l'église Sainte-Marie à Berlin, et directeur des concerts du roi de Prusse. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition pour le piano et pour l'orgue, parmi lesquels on remarque : 1° Divertissement pour le piano, Berlin, Lichke; 2° Fantaisie pour le piano, op. 3., *ibid.* 3° Fantaisie et fugue, en *ut* mineur op. 4. *ibid.* 4° Variations sur l'air : *An Alexis send'ich dich. ibid.* 5° Variations sur un thème original. op 6. Leipsick, Probst. 6° 12 Grandes variations sur l'air : *Gestern abend war.* Berlin. 7° Marche de Jubel pour le piano, op. 7, *ibid.* 8° Pièces d'orgue consistant en préludes, fugues, chorals variés, etc.; quatre suites. Leipsick, Br. et Haertel. 9° Fantaisies, préludes et fugues pour l'orgue; Berlin. 10° Chants à voix seule avec accompagnement de piano. op. 3. Berlin. 11° *Der praktische Organist* (l'Organiste praticien, contenant un recueil de divers préludes, chorals, fugues et autres compositions), divisé en trois parties. Berlin, Trautwein. 12° Pièces d'orgue pour le concert, supplément à l'*Organiste praticien. ibid.*

BACH (OSWALD), professeur de chant, dont l'origine est ignorée, et qui n'est connu

que par la citation qua Ch. M. de Weber a faite d'un ouvrage de sa composition qui a pour titre : *Leçons de chant pour mes élèves*. Salzbourg, 1790, 2 parties in-4°.

BACH (JEAN-GEORGE). On trouve sous ce nom un *sextuor pour piano, hautbois, violon, violoncelle et deux cors;* œuvre troisième, gravé à Offenbach, chez André.

BACH (HENRI-ARMAND), docteur en médecine et en philosophie, est né à Ober-Sehredeldorf dans le comté de Glatz, en 1791. Son éducation musicale fut commencée au gymnase de cette ville. Bach se rendit ensuite, en 1811, à l'université de Breslau, et y termina ses études. En 1813 il partit pour Vienne, et deux ans après il alla à Berlin, où il acheva ses cours de médecine. Comme compositeur et comme pianiste il possède un talent distingué; mais il s'est fait remarquer principalement par un livre qu'il a publié sous ce titre: *De musices effectu in homine sano et ægro*. Berlin, Fred. Stark, 1817, in-8°.

BACHAUS (JEAN-LOUIS), organiste de Sainte-Marguerite et de l'église du Cloître, à Gotha, vivait en 1758. Il étudia la composition sous le maître de chapelle Stœlzel. On le range parmi les bons compositeurs pour le clavecin.

BACHI (JEAN DE), compositeur français du 16e siècle, dont Jean Montanus et Ulrich Neubert ont publié des motets dans leur *Thesaurus Musicus*, Nuremberg, 1564, t. 1.

BACHINI (THÉODORE), né à Mantoue, vers la fin du 16me siècle ou dans les premières années du 17me, fut cordelier au convent de cette ville, docteur en théologie, et maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche, duc de Mantoue. Le P. De Villiers de Saint-Étienne dit (Biblioth. Carmelit., t. 2, col. 793) que Bachini a écrit, vers 1636, un traité *De Musica*, qui est vraisemblablement resté en manuscrit, car aucun bibliographe n'a cité cet ouvrage. Forkel ni Liehtenthal n'en ont eu connaissance.

BACHMANN (FR.). Lichtenthal (*Dizion. e Bibliog. della musica*, t. 3, p. 19) cite sous ce nom une dissertation *De effectibus musices in corpore humano*, imprimée à Leipsick en 1734. N'y a-t-il pas quelque erreur dans cette citation? La ressemblance de nom avec Chrétien-Louis Bachmann (V. ce nom), la presque similitude de titres entre l'ouvrage de celui-ci et celui de Fr. Bachmann pourraient le faire présumer, bien que le lieu et la date de l'impression soient différens. Au reste, il est exactement possible que deux hommes du même nom aient écrit, sur le même sujet, deux ouvrages sous des titres à peu près identiques.

BACHMANN (CHARLES-LOUIS), habile luthier et musicien de la chambre du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1716. Comme instrumentiste, il se distinguait par son talent sur la viole, mais c'est surtout comme luthier qu'il mérite d'être placé au rang des artistes les plus recommandables. Ses instrumens, et particulièrement ses violons et ses violes sont fort recherchés en Allemagne. Il est l'inventeur des chevilles à vis pour la contrebasse; invention qu'il appliqua par la suite aux violoncelles et même aux violons. Il imagina aussi vers 1780 une espèce de guitare à clavier qui portait vers la droite de la table un mécanisme au moyen duquel on faisait frapper les cordes par de petits marteaux. Cet instrument eut peu de succès. En 1765 Bachmann reçut son diplôme de luthier de la cour. Cinq ans après, il fonda, conjointement avec Ernest Benda, le concert des amateurs de Berlin, qui eut une existence brillante et qui ne finit qu'en 1797 lorsque Bachmann fut devenu trop vieux pour y donner ses soins. Cet artiste estimable est mort à Berlin en 1800, à l'âge de 84 ans. Il eut deux fils qui furent musiciens de la chapelle du roi de Prusse.

BACHMANN (CHARLOTTE-CHRISTINE-GUILHELMINE), épouse de Charles Louis Bachmann, fut depuis 1779 cantatrice du concert des amateurs de Berlin, où elle chantait encore en 1797. Lors de l'exécu-

tion de l'oratorio intitulé *La mort de Jésus* (de Graun), elle y chanta les solos, conjointement avec madame Schick. Elle était aussi comptée parmi les premiers virtuoses de Berlin sur le clavecin. Le catalogue de Rellstab indique quelques chansons de sa composition.

BACHMANN (LE P. SIXTE), religieux prémontré à Marchthal en Autriche, naquit le 18 juillet 1754 à Kittershausen. La nature l'avait doué de dispositions si heureuses pour la musique qu'à l'âge de 9 ans il lutta avec le jeune Mozart sur le piano sans être vaincu par lui. Il était déjà parvenu alors à jouer correctement plus de deux cents morceaux difficiles, parmi lesquels se trouvaient des pièces et des fugues de Jean-Sébastien Bach. Ses parens, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, le firent entrer de bonne heure au monastère des bénédictins de Kittershausen. Il n'y trouva point de ressources pour continuer ses études musicales, mais cela ne l'empêcha pas de commencer à composer pour le piano, bien qu'il n'eût pas les premières notions de l'art d'écrire. Il sentait le besoin de s'instruire dans le contrepoint; son désir fut satisfait lorsqu'il fut envoyé chez les prémontrés de Marchthal pour y faire son noviciat, car il trouva dans la bibliothèque du monastère une riche collection d'ouvrages théoriques et de compositions des meilleurs maîtres, qu'il se mit à étudier avec persévérance. L'arrivée du maître de chapelle Koa à Marchthal lui fournit ensuite l'occasion de perfectionner son éducation musicale. Ses études dans la théorie ne lui avaient point fait négliger son talent d'exécution sur le piano et il avait acquis une grande habileté dans la manière de Bach non seulement comme pianiste, mais comme organiste. Ayant été nommé, en 1786, membre de la société musicale établie par Hoffmeister, il prit l'engagement de composer plusieurs morceaux pour cette société; mais, ayant été mécontent de la publication de ses deux premières sonates de piano, il rompit avec Hoffmeister, et retira les compositions qu'il destinait à cet institut. Depuis lors, il a vécu dans la retraite à Marchthal, composant toujours, surtout dans le style ecclésiastique, mais publiant peu de chose. Les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés sont : 1° Deux sonates pour le clavecin, Vienne, 1786. 2° Collection de petites pièces pour le même instrument, Spire, 1791. 3° Sonate pour le piano, Munich, 1800. 4° Fugue pour l'orgue, Spire, 1792. Parmi ses ouvrages restés en manuscrit, on remarque plusieurs messes dont les quatre dernières sont écrites dans le style rigoureux, une cantate religieuse, une grande symphonie, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates pour le piano et quelques fugues pour l'orgue.

BACHMANN (GOTTLOB), organiste de Saint-Nicolas à Zeitz, naquit à Bornitz, village voisin de cette ville, le 28 mars 1763. A l'âge de 15 ans, il fut admis à l'école de Zeitz où l'organiste Frech lui donna des leçons de piano et d'harmonie. Après avoir employé environ sept années à l'étude de la musique, Bachmann essaya ses forces dans la composition par quelques sonates de piano; mais, considérant combien il lui restait à acquérir de connaissances pour écrire correctement, il prit, en 1785, la résolution de se rendre à Leipsick pour y étudier à fond le contrepoint et les belles-lettres. A cette époque les compositions de Kozeluch et les quatuors de Pleyel jouissaient d'une vogue décidée; Bachmann se passionna pour ce genre de musique et s'en fit l'imitateur; il ne tarda pas cependant à s'en dégoûter après qu'il eut entendu les ouvrages de Haydn et de Mozart, et ce fut ces deux grands artistes qu'il prit pour modèles. Il passa plusieurs années à écrire des quatuors et des symphonies dans leur style. Ses amis auxquels il les faisait entendre, applaudissaient à ses efforts, au lieu de lui faire remarquer qu'il y a peu de gloire à espérer dans l'imitation des meilleures cho-

ses ; mais ayant quitté Leipsick, en 1790, pour se rendre à Dresde auprès de Naumann, il trouva dans ce compositeur un juge plus sévère que ses amis, et il commença à comprendre qu'il resterait toujours fort loin de Haydn et de Mozart, parvint-il à imiter aussi exactement que possible leur manière savante et pure. Né avec un sentiment vif du beau en musique, Bachmann était dépourvu d'imagination et de génie ; il fallait qu'il imitât quelqu'un : ce fut Naumann qui devint son modèle, et après avoir aimé passionnément la musique instrumentale, il en vint à adopter les préjugés de ce compositeur contre ce genre, et à se persuader qu'il ne peut être expressif. La simplicité du style de Naumann, de Weigl, de Salieri, de Cimarosa et de Vincenzo Martini devint l'objet de ses préférences, et c'est dans cette manière qu'il écrivit depuis lors la plupart de ses ouvrages. La nécessité d'obtenir une position fixe lui faisait solliciter depuis quelque temps la place d'organiste à Zeitz : il l'obtint en 1791, et depuis lors, il n'a plus quitté cette ville. Les ouvrages de Bachmann se divisent en plusieurs classes; voici l'indication des principaux : Opéras. 1° *Phædon et Naïde*, en un acte ; 2° *Don Silvio de Rosalva*, en deux actes, arrangé pour le piano, Brunswick, 1797 ; 3° *Orphée et Euridice*, en deux actes, Brunswick, 1798 ; 4° *Cantate sur la mort d'Orphée*, Brunswick, 1799. La mélodie de ces compositions est gracieuse et ne manque pas d'expression ; mais on y trouve peu d'invention. Ballades et chansons : 5° Poésies légères de Matthison et de Jacobi mises en musique, Halle, 1795 ; 6° *L'Élysée*, ballade de Matthison, Vienne, Riedt ; 7° Douze chansons allemandes, œuvre sixième, Offenbach, André ; 8° *Héro et Léandre*, ballade de Bürder, Offenbach, 1798 ; 9° *Complainte d'une jeune fille*, de Schiller, Augsbourg, 1799 ; 10° *Léonard et Blondine*, ballade, Leipsick, Breitkopf et Haertel ; 11° *Léonore*, ballade de Bürger, Vienne, Riedt ; 12° *Arion*, ballade, Bonn, Simrock ; 13° *Die Burgschaft* (la Bourgeoisie), ballade de Schiller, Vienne, Riedt ; 14° *La plainte de Cérès*, de Schiller, *ibid*; 15° *Die Schlacht*; *ibid*; 16° Ballades de Goethe, Leipsick, Kühnel ; 17° Douze chansons allemandes, œuvre vingt-deuxième. Vienne, Eder; 18° Six chansons, op. 25, Vienne, Riedt; 19° Six odes allemandes, op. 33, *ibid.*; 20° Six chansons allemandes, op. 45, Berlin, Dunker ; 21° Six *idem*, op. 51, Leipsick, Hoffmeister ; 22° Six *idem*, op. 59, Worms, Kreitner ; 23° Trois morceaux de Rochlitz, Leipsick. Musique instrumentale; 24° *Symphonie pour l'orchestre*, op. 2, Offenbach, André ; 25° Deux *id.*, œuvres neuvième et dixième, Brunswick, Spehr : ces compositions sont très faibles ; 26° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre troisième, Offenbach, André ; 27° Deux *idem*, op. 5, *ibid.* ; 28° Trois *idem*, œuvre septième, Vienne, Eder ; 29° Deux *idem* en *sol* et en *mi-bémol*, op. 8, Brunswick, Spehr; 30° Un *idem*, op. 32, Leipsick, Breitkopft et Haertel ; 31° Un *idem*, op. 57, Worms, Kreitner ; 32° Un *idem*, dédié à Haydn, Augsbourg, Gombart; 33° *Quintetto* pour piano, flûte, violon, alto et violoncelle, op. 42, Vienne, Eder ; 34° *Deux trios* pour piano, violon et violoncelle, Brunswick, Spehr; 35° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 4, Offenbach, André ; 36° *Andante* pour piano et violon, tiré de la Symphonie, op. 9, Brunswick, Spehr ; 37° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 23, Vienne, Eder ; 38° *Sonate* pour les mêmes instrumens, op. 24, *ibid.*; 39° *Sonate pour piano à quatre mains*, op. 41, Bonn, Simrock ; 40° *Sonate* pour piano seul, op. 21, Leipsick, Breitkopf; 41° *Sonate idem*, op. 36, Vienne, Riedt; 42° *Six petites pièces idem*, Leipsick, Breitkopf ; 43° *Douze pièces favorites*, Vienne, Eder; 44° *Sonate, ibid.*; 45° Une *idem*, n° 76 du Journal de Musique, Offenbach, André; 46° *Deux sonates* Dresde, Hilscher; 47° *Douze danses* et

marches, op. 58, Worms, Kreitner; 48° Six pièces d'orgue, œuvre trente-quatrième, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 49° *Douze idem*, Leipsick, Hoffmeister.

BACHMANN (CHRÉTIEN-LOUIS), médecin, né à Schwartz près de Henneberg, étudia à l'université d'Erlang, en 1785, et y fit imprimer, dans la même année, un ouvrage in-4°, intitulé : *Entwurf zu vorlesungen über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern derselben nothwendig und nützlich est* (Idée d'un cours de théorie de la musique, en tant qu'elle est nécessaire et utile aux amateurs de cet art). Gerber (*Biogr. Lex. der Tonkunstler*) dit que ce n'est qu'une copie fidèle de la dissertation du docteur Forkel sur le même sujet. On a aussi du même auteur : *Dissert. Inaug. medica de Effectibus musicæ in hominem*. Erlang, 1792.

BACHMAYER. On a sous ce nom, qui est probablement celui d'un musicien autrichien, trente-six airs nationaux arrangés pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, imprimés à Vienne, chez Steiner.

BACHMEISTER (LUCAS), docteur en théologie, professeur et surintendant à Rostock, naquit à Luneboarg le 18 octobre 1530, et mourut à Rostock le 9 juillet 1608. On a de lui : *Oratio de Luca Lossio*. Rostock 1562. Il prononça cet éloge du musicien Lossius le jour où il prit possession de sa chaire de théologie.

BACHSMIDT (ANTOINE), compositeur et virtuose sur le violon, naquit à Moelk en Autriche, vers 1709. Il fut pendant quelque temps inspecteur des prisons, dans sa ville natale; mais il abandonna cet emploi, et se mit à voyager. Partout il obtint des applaudissemens pour son talent extraordinaire sur la trompette, dont il savait tirer des sons qui semblaient ne pas appartenir à cet instrument. Il fut enfin placé à la chapelle du prince de Wurtzbourg; mais il ne put y rester long-temps, le son de son instrument ayant causé des maux de nerfs à la tante du prince, Bachsmidt fut obligé de quitter ce service et fut récompensé magnifiquement. Il se rendit de là à Eichstadt, où il fut placé à la chapelle du prince-évêque (Jean-Antoine III). Bachsmidt y ayant acquis une grande habileté sur le violon, fut employé par le comte de Strasoldo, successeur du prince-évêque, comme premier violon de sa musique, et peu de temps après comme directeur de ses concerts. Il commença alors à se livrer avec ardeur à la composition et à l'étude des ouvrages des meilleurs maîtres anciens et modernes. Ses premiers essais ayant eu du succès, le prince d'Eichstadt l'envoya en Italie pour se perfectionner. A son retour dans la résidence, le prince le nomma directeur de sa chapelle. Il composa alors plusieurs opéras allemands et italiens, qui furent représentés à la cour et sur le théâtre de la ville; sa musique d'église lui acquit surtout une grande réputation. Il a écrit beaucoup de messes, vêpres, litanies, etc., dont les copies manuscrites se sont répandues. On connaît aussi beaucoup de symphonies, de quatuors, de concertos, de sa composition, mais il n'a été gravé que six quatuors de violon, et un concerto pour hautbois, deux violons, alto, basse et deux cors. Son style rappelle celui de Graun. Bachsmidt devint aveugle quelques années avant sa mort, qui arriva vers 1780.

BACILLY (BÉNIGNE DE), prêtre, né dans la Basse-Normandie, vers 1625, n'était pas un compositeur habile, comme on l'assure dans le dictionnaire historique des musiciens (Paris, 1810); il avait au contraire fort peu de pratique, quoiqu'il ne manquât pas d'une sorte de génie naturel. Il a publié : 1° *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, avec le nom des auteurs, tant des airs que des paroles*, Paris, 1661, 2 vol. in-12. 2° *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris, 1668, in-12. 3° *Premier et deuxième recueils d'airs spirituels à deux parties, par feu M. de Basilly* (sic), Paris, 1692, 2me édition. 4° *Premier et deuxième recueils d'airs bachiques*, Paris, 1677, in-8° obl., 2me édition. Forkel,

d'après le catalogue fort mal fait qui se trouve dans l'histoire de l'Opéra du président Durey de Noinville, a écrit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 309) *De Bailly* au lieu de *Bacilly*; Lichtenthal le copie aveuglément en cette circonstance (*Biographia della musica*, t. 4, p. 142), comme il le fait presque toujours, et reproche à E. L. Gerber d'avoir écrit *de Bacilly* d'après l'autorité de Laborde. Laborde et Gerber ont nommé l'auteur des remarques curieuses par son véritable nom, et Forkel et Lichtenthal ont été induits en erreur. Voici, à cet égard, des renseignemens dont je garantis l'exactitude. L'ouvrage de Bacilly fut d'abord imprimé sans nom d'auteur, sous ce titre : *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français*. Paris, Ballard, 1668, in-12. Dans la même année le frontispice du livre fut changé, et l'on y ajouta : *par le Sr. B. D. B.* Le titre de la deuxième édition, qui parut à Paris, en 1671, in-12, chez G. de Luyne, est le même que celui-ci, avec les lettres initiales [1]. La troisième édition est intitulée : *L'art de bien chanter de M. de Bacilly*. Paris Claude Bageart, 1679, in-12. Le frontispice de celle-ci fut encore changé dans la même année, et Bacilly y ajouta une défense de son livre, dont il avait été fait une critique anonyme. L'ouvrage ainsi remanié porte pour titre : *L'art de bien chanter de M. de Bacilly, augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*. Paris, chez l'auteur, 1679, in-12. Enfin la quatrième édition est intitulée : *Traité de la méthode ou art de bien chanter par M. de B****. Paris, Guill. de Luyne, 1681, in-12.

BACK (P. CONRAD), naquit en 1749 à Heigerloch. En 1770 il entra dans l'ordre des bénédictins à Ottobeuern, où il mourut en 1810. Ses études de musique ont été faites à Zweifatten, sous P.-Ernest Weibranch, ensuite à Ottobenern sous P.-François Scheitzer, et enfin sous Neubauer. Il a composé beaucoup de messes, litanies, etc. Parmi ses compositions, on connaît aussi un opéra de *Joseph*, dont les journaux allemands ont vanté le mérite.

BACKHAUS (JEAN-L.); V. Bachaus.

BACKOFEN (J.-G.-HENRI), compositeur, littérateur et virtuose sur la harpe, le cor anglais, la clarinette et la flûte, vivait à Nuremberg en 1803, et naquit à Durlach en 1768. En 1780, il fut envoyé à Nuremberg, avec deux de ses frères, pour y étudier la musique, la peinture, la littérature. Il apprit en peu de temps le français, l'espagnol et l'italien, et devint habile peintre de portraits. Ses maîtres de musique furent Gruber, pour la composition, et Birckmann pour les instrumens. En 1789, Backofen était déjà compté parmi les bons clarinettistes, et les voyages qu'il fit alors augmentèrent beaucoup sa réputation. Rentré à Nuremberg en 1794, il se mit à étudier la flûte et devint bientôt l'un des premiers flûtistes de l'Allemagne. Mais c'est surtout comme harpiste et comme virtuose sur le cor anglais qu'il s'est distingué. Après avoir voyagé pendant plusieurs années, il s'arrêta à Gotha en 1802, et revint à Nuremberg l'année suivante. On a de sa composition : 1° Seize variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je, maman*, pour la harpe à crochets. Leipsick, 1779; 2° Sonate pour la harpe, avec acc. de violon, *ibid.*, 1798; 3° Concertante pour harpe, cor de bassette, et violoncelle; 4° Concertante pour harpe, alto et violoncelle; 5° Treize variations pour la harpe, sur l'air : *Ach die lieber Augustin*, etc., op. 41, Leipsick, 1801; 6° Premier, deuxième et troisième cahiers de pièces pour la harpe, *ibid.* 1799-1802; 7° *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Be-*

[1] Barbier (*Dictionn. des Anonymes*, t. III, p. 337, n° 18029, 2me édit.) prétend que les exemplaires de 1671 ont pour titre: *Traité de la méthode, ou art de bien chanter*, et que ces exemplaires sont de la première édition avec un nouveau frontispice. Il y a dans cette assertion plusieurs erreurs que n'aurait pas faites ce bibliographe s'il eût vu les diverses éditions de livre.

merkungen über den Bau der Harfe (Instruction sur l'art de jouer de la harpe, avec des remarques sur la construction de cet instrument), Leipsick, 1802; 8° *Anweisung für die Klarinette und das Bassethorn.* (Méthode pour la clarinette et le cor de bassette), *ibid.* 1803; 9° Concertante pour deux clarinettes; 10° Quintuor pour cor de bassette; 11° Premier recueil pour la harpe, avec le doigté indiqué, à l'usage des commençans. De plus, en manuscrit: 1° *Te Deum* bref; 2° Musique pour l'ouverture du théâtre de Nuremberg; 3° Scène de Métastase; 4° Chânt funèbre pour la mort d'un Franc-Maçon, à quatre voix; 5° Trois concertos pour cor de bassette; 6° Grand concerto pour la harpe à pédale: 7° Quintetto pour la clarinette; 8° Plusieurs pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. En 1806, Backofen a été nommé musicien de la chambre à la cour de Gotha. Deux de ses frères ont aussi embrassé la profession de musicien. Le premier, Ernest, né à Dourlach en 1770, était premier basson au théâtre de Nuremberg, en 1803; le second, Godefroid, né aussi à Dourlach, en 1771, jouait la première clarinette au même théâtre, dans le même temps.

BACON (ROGER), franciscain anglais, naquit à Ilchester, dans le comté de Sommerset, en 1214. Il étudia d'abord à Oxford, puis à l'université de Paris, où la réputation des professeurs attirait des disciples de toutes les parties de l'Europe. Revenu en Angleterre en 1240, il y entra dans l'ordre de Saint François et alla se fixer à Oxford, où il s'y livra à l'étude de la physique. La nature l'avait doué d'un génie qui le porta à s'élever au-dessus de son siècle et à faire des découvertes qui lui ont mérité l'admiration des nations éclairées et les persécutions de ses contemporains. Il mourut à Oxford, vers 1292. Au nombre de ses écrits se trouve un traité *De valore musices*, qui a été insérée dans son *Opus majus*, Londres, 1733, in fol. Un manuscrit du 14e siècle de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, coté R. 47, in fol., contient un petit traité de musique de Roger Bacon, sous ce titre : *Opusculum valdè utile de musicâ.* Ce traité, divisé par chapitres, s'étend depuis la page 43 jusqu'à la 57e. Il ne contient rien qui le distingue des écrits de son temps sur cette matière, à l'exception de cette question assez curieuse : *Quomodò pulsus sive arteriæ musice moveantur, de secundo vero promissionis quomodò natura musicæ in pulsu inveniatur, sicut dicunt Galienus et Avicena.* C'est cette même question qui, depuis, a fourni au médecin Marquet le sujet d'un livre singulier (voy. MARQUET).

BACON (FRANÇOIS) de Verulam, célèbre chancelier d'Angleterre, né en 1560, mourut en 1626. Cet homme de génie, l'un de ceux qui ont le plus contribué aux progrès des sciences naturelles par la philosophie positive qu'il y a introduite, a traité de plusieurs objets relatifs à la production et à la propagation des sons dans les deuxième et troisième centuries de son important ouvrage intitulé *Sylva sylvarum, sive historia naturalis.* Ce livre se trouve dans ses œuvres complètes imprimées à Francfort en 1665, in fol., pag. 754.

BACON (RICHARD MACKENSIE), littérateur et musicien anglais, actuellement vivant (1835), s'est fait connaître avantageusement par la publication d'un écrit périodique relatif à la musique, intitulé : *The Quarterly musical Magazine and Review*, dont le premier numéro a été publié au mois de janvier 1818. Ainsi que l'indique son titre, cette revue devait paraître de trois en trois mois par cahiers qui, étant réunis, formaient des volumes d'environ 550 pages; mais la publication n'a été régulière que dans les premières années, et dans les derniers temps les numéros ont paru près de deux ans après l'époque indiquée. Le dixième volume a été complété en 1830. Ainsi que la plupart des livres anglais qui traitent de la musique, le *Quarterly musical Magazine* est assez superficiel en ce qui concerne les

parties principales de l'art, et en même temps, diffus sur des questions de peu de valeur ; cependant cet écrit périodique n'est pas dépourvu de mérite. M. Bacon, suivant l'usage anglais, ne s'est pas fait connaître comme le rédacteur du *Quarterly musical Magazine*, mais il a publié sous son nom un traité du chant extrait de son recueil périodique, sous ce titre : *Elements of vocal science being a philosophical enquiry into some of the principles of singing* (Londres, Baldwin, Cradock and Joy, 1824, in-12). Cet ouvrage est écrit sous la forme de lettres, qui sont signées dans le *Quarterly musical Magazine* du pseudonyme de *Timotheus*.

En 1721, le projet d'une encyclopédie de musique fut fait à Londres : elle devait former deux volumes grand in-4°. Clémenti, Bishop, le Dr. Crotch, M. Adams, et quelques autres musiciens et littérateurs y devaient fournir des articles, et la rédaction générale de l'ouvrage devait être confiée à M. Bacon, qui en publia un prospectus bien fait dans la même année, en une demi-feuille in-4°, du format que devait avoir l'encyclopédie. Cette entreprise ne s'est pas réalisée. M. Bacon habite ordinairement dans une maison de campagne à Cossey, près de Norwich, et non loin de Londres.

BADENHAUPT (HERMANN), directeur de musique à l'église de Glukstadt, dans la Norwège, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1674, un ouvrage intitulé : *Choragium Melicum*, qui renferme quarante morceaux de musique sacrée à trois voix, deux violons et basse.

BADER (. . . . .), né vers 1794, est considéré comme un de meilleurs tenors de l'Allemagne. Depuis plusieurs années il chante au théâtre royal de Berlin. Son début dans la carrière dramatique eut lieu en 1814, au théâtre de Brunswick, alors dirigé par Klingemann. Deux ans après, il obtint un congé pour aller se faire entendre à Berlin. Sa voix et son talent comme acteur n'avaient point encore acquis leur développement; néanmoins les représentations où Bader se fit entendre furent autant de triomphes. Son engagement achevé à Brunswick, il en contracta un à Berlin qui l'a fixé dans cette ville. Comme la plupart des chanteurs allemands, Bader manque d'une éducation vocale basée sur une bonne mise de voix et sur un mécanisme pratique de la vocalisation; mais le timbre de sa voix est de la plus belle qualité, et son accent a beaucoup de pathétique et d'expression. Comme acteur, il a d'ailleurs beaucoup d'intelligence, de chaleur et de force. Son genre est le drame, et les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur sont ceux d'*Adolar*, dans l'*Eurianthe* de Weber, de *Licinius* dans la *Vestale*, de *Cortez* et de *Mazzaniello*. Il compte beaucoup d'admirateurs parmi les habitués du théâtre royal de Berlin, mais les partisans de la musique italienne lui contestent le titre de chanteur et prétendent qu'il ne mérite ses succès que par son jeu. Malheureusement son organe vocal, fatigué par l'énergie de son action dramatique, perd chaque jour de sa puissance et de sa pureté ; tout annonce que Bader arrive au terme de sa carrière artistique.

BADIA (CHARLES-AUGUSTIN), compositeur, né à Venise, était au service de la cour de Vienne au commencement du dix-huitième siècle. Ses ouvrages sont : 1° *Narciso*, à Vienne, 1699; 2° la *Ninfa Apollo*, Vienne, 1700; 3° *La Corte celeste*, oratorio pour la fête de Sainte Catherine, 1702; *Amore vuol somiglianza*, 1702 ; *il Profeta Elia*, oratorio, à Venise, 1720; *Giesu nel Prestorio*, oratorio, en 1730. On connait aussi, de sa composition, *Tributi armonici*, collection composée de douze cantates à voix seule et clavecin, gravée sans date et sans nom de lieu.

BAECKER (CASIMIR), né à Berlin, vers 1790, fut amené fort jeune en France par M[me] de Genlis, qui en fit son élève de prédilection, particulièrement pour la harpe. Elle lui enseigna à jouer de cet instrument d'après son système, qui consistait à faire

usage, dans l'exécution, du petit doigt de chaque main, ce qui est contraire aux principes, ou si l'on veut aux habitudes des harpistes. Quoi qu'il en soit à l'égard des avantages de ce système, il est certain qu'il réussit complètement dans l'éducation de M. C. Baëcker, doué par la nature des plus heureuses dispositions et d'une volubilité de doigts jusqu'alors sans exemple. Vers 1808, M. Baëcker débuta dans les concerts et se fit applaudir par le brillant et la netteté de son jeu, ainsi que par la beauté des sons qu'il tirait de son instrument. Il était alors âgé d'environ dix-huit ans, et n'était connu dans le monde que sous le nom de *Casimir*. Après de brillans succès, il cessa tout à coup de paraître en public, et rentra dans l'obscurité de la vie privée, mettant autant de soin à se faire oublier qu'il en avait mis naguère à se faire connaître. Plus de dix-huit ans s'écoulèrent, et un petit nombre d'artistes avaient seuls conservé le souvenir du talent de M. Baëcker, lorsqu'en 1829 il vint réveiller l'attention du public par l'annonce d'un cours de harpe, dont le prospectus indiquait la mise en pratique dans l'enseignement de cet instrument, du système de Mme de Genlis, devenu celui de son élève. J'ignore quel fut le succès de ce cours, mais je sais que depuis ce temps M. Baëcker n'a point cessé de se livrer à l'enseignement de la harpe. Au mois d'avril de cette année (1835), il a donné un concert à Paris : j'ignore quel en a été le résultat.

Dans les concerts où il s'est fait entendre, M. Casimir Baëcker a joué quelques morceaux composés ou arrangés par lui : il paraît avoir gardé cette musique pour lui même, car je ne crois pas qu'il en ait été rien publié. Tous les catalogues de France et de l'Allemagne sont muets à cet égard.

BAEHR (Jean), maître des concerts du duc de Weissenfels, naquit en 1652 à Saint Georges sur l'Ems, bourg du comté de Klevenhaller, en Autriche. Ses parens, qui professaient la religion protestante, étaient pauvres, et hors d'état de rien faire pour l'éducation de leur fils ; des moines, possesseurs de la seigneurie catholique où il était né, se chargèrent de son entretien et de son instruction, dans l'espoir de le faire changer de religion. Lorsqu'il fut âgé de dix ans, on l'envoya au convent des bénédictins, à Lambach. Il y fit de si rapides progrès dans les lettres, les sciences et la musique, qu'il put être admis, le 20 octobre 1670, au gymnase poétique de Ratisbonne. Il s'était réuni dans cette ville à ses parens, qui avaient dû s'y retirer à cause de leurs opinions religieuses. Il y resta plusieurs années. Le magistrat de Ratisbonne lui fournit ensuite les moyens d'aller étudier la théologie à l'université de Leipsick ; mais il y resta peu de temps parce que sa belle voix de tenor, son talent sur le violon et sur le clavecin, enfin son mérite comme compositeur, le firent appeler à la chapelle du duc Auguste de Saxe. Après la mort de ce prince, il fut nommé maître de chapelle des concerts du duc Jean-Adolphe de Weissenfels. Atteint d'une balle à la chasse du sanglier, il est mort au mois d'août 1700, âgé de quarante-huit ans.

Baehr est plus connu comme écrivain polémique que comme compositeur. Plus pédant encore que savant, il a porté dans ses disputes littéraires l'oubli de toute convenance. Ses ouvrages consistent en pamphlets assez courts, quoique les titres en soient fort longs : en voici la liste. *Ursus murmurat, das ist : Klar und deutlicher Beweiss, welcher gestalten Herr Gottf. Vockerod, Rector des Gymnasii illustr. zu Gotha, in seinem den* 10 *aug. des abgewichenen* 1696 *Jahres herausgegebenen programmate der Musik, und per consequens denen von derselben dependirenden zu viel gethan* (L'Ours murmure, ou preuve claire et évidente de l'ignorance de M. Godefroi Vockerodt, etc.). Weimar, 1697, in-8°, 42 pages. Cette diatribe est dirigée contre un programme intitulé : *Consultatio IX de cavendo falsa mentium intemperatarum medecina ; sive abusu musicorum exercitiorum, sub exemplo principum romanorum*, par G. Vockerodt, recteur à

Gotha. Baehr se désigne lui-même sous le nom d'*Ursus*, parce que celui de *Baehr* signifie *un ours* dans la langue allemande. Vockerodt ayant défendu son opinion dans un autre écrit intitulé : *Missbrauch der freyer Künste, insonderheit der Musik.* (Abus des beaux-arts, et notamment de la musique), Baehr l'attaqua plus violemment encore dans une satire qu'il intitula: *Vulpes vulpinatur, List Wider List, oder die musikalische Fuchsjagd* (Le renard est pris, ruse contre ruse, ou la chasse musicale aux renards.) Weissenfels, 1697, in-4°, 12 feuilles. Cette dispute donna encore lieu à d'autres pamphlets de Baehr, auxquels il donna les titres de *Ursus saltat, Ursus triomphat*, etc. Les autres ouvrages de ce musicien sont : 1° *Bellum musicum, oder musikalischer Krieg.* Weimar, 1701, in-4°, 4 feuilles 1/2. 2° *Musikalische Discurse durch die Principia der Philosophie deducirt*, etc. Nuremberg, 1719, in-8°, 216 pages. Cet ouvrage, comme on voit, a été publié long-temps après la mort de l'auteur. Baehr a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Schola phonologica, seu Tractatus doctrinalis de compositione harmonica*, qui a été en la possession de Matheson. Celui-ci, dont le caractère avait de l'analogie avec celui de Baehr, assure que ce musicien était gai, qu'il était recherché dans le monde, et que ses ouvrages portent l'empreinte de la sérénité de son esprit. (V. Matheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 15.)

BAEHR (JOSEPH). *Voyez* BEER.

BAER (HENRI). On a gravé sous ce nom trois duos pour deux violons, chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick.

BAERMANN (HENRI), virtuose sur la clarinette, est né à Potsdam le 14 février 1784. A l'âge de 11 ans, il fut admis dans l'école de musique militaire de cette ville, et y commença son éducation musicale. Plus tard, il eut le bonheur de recevoir des leçons du célèbre clarinettiste Beer, qui lui fit faire de rapides progrès dans l'art de jouer de son instrument. Malheureusement les devoirs multipliés du service militaire, où il était engagé, lui laissèrent peu de temps à donner à ses études. Fils de soldat, il était de droit, suivant les lois de son pays, soldat lui-même, et comme tel, obligé de sacrifier sans cesse ses penchans aux exigences despotiques de son état. Pendant dix ans, lui, que la nature et le travail avaient fait un des artistes les plus remarquables de son temps, fut obligé de faire, comme un simple manœuvre de musique, le service de clarinettiste ordinaire dans le premier bataillon de la garde royale de Prusse, et celui de première clarinette de la musique du roi. Les événemens qui suivirent la bataille d'Iéna lui rendirent la liberté; il en profita, quitta sa patrie et se rendit en Bavière, où il fut placé en 1806 dans la musique de la cour. En 1818 il fit son premier voyage dans la Suisse et le midi de la France, et partout son talent excita l'enthousiasme. De retour en Munich, il y apprit la réorganisation de la chapelle du roi de Prusse, et crut devoir offrir d'y reprendre du service ; mais ses propositions n'ayant pas été acceptées, sa liberté lui fut définitivement acquise. En 1811 Charles-Marie de Weber alla à Munich, pour y donner des concerts ; Baermann, dont le compositeur admirait le grand talent, se lia avec lui d'une étroite amitié, et en obtint trois concertos de clarinette qui furent composés expressément pour lui. Pendant l'automne de la même année ces artistes firent ensemble un voyage de concerts, et se firent entendre à Gotha, Weimar, Dresde, Prague et Berlin. En 1813 il visita pour la première fois la capitale de l'Autriche; son talent y excita l'enthousiasme comme cela était arrivé dans toutes les villes que l'artiste avait visitées. Deux ans après il fit un voyage en Italie, et malgré l'indifférence des habitans de ce pays pour la musique instrumentale, il obtint partout de brillans succès, particulièrement à Venise, où il donna un concert qui fut dirigé pour Eybler. Arrivé à Paris vers la

fin de 1817, il y donna des concerts avec Mme Catalani, et s'y fit entendre plusieurs fois dans les concerts de la semaine sainte. On y admira la belle qualité des sons qu'il tirait de son instrument, le brillant de son exécution et l'élégance de son style; mais cette admiration fut stérile, car on ne songea point à fixer M. Baermann à Paris, pour servir de modèle aux jeunes gens qui se livraient à l'étude de la clarinette dans le Conservatoire. Depuis cette époque, M. Baermann a fait plusieurs autres voyages, recueillant partout des témoignages d'intérêt pour son beau talent; le premier à Dresde, en 1819; l'année suivante à Londres, où il était appelé par la société philharmonique, en 1821 à Vienne; en 1822 et 1823 en Russie et en Pologne, enfin, en 1827, à Berlin, Copenhague et Hambourg. Toute l'Allemagne le considère depuis long-temps comme un modèle de perfection dans l'art de jouer de la clarinette. Les compositions qu'il a publiées sont au nombre d'environ trente-cinq œuvres. On y remarque plusieurs concertos et concertinos, particulièrement ses œuvres 24, 27 et 28, publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel; des airs variés avec orchestre, œuvres 12, 20, 21 et 29, Bonn, Simrock, Paris, Gambaro, Leipsick, Hofmeister, et Br. et Haertel; des fantaisies et des sonates avec orchestre, œuvres 26 et 31; des quintettis pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle, œuvres 19, 22 et 23, Leipsick, Br. et Haertel; des quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres, 18 et 25, Leipsick, Br. et Haertel, Mayence, Schott; des duos, études et solos.

BAERMANN (CHARLES), frère du précédent, né comme lui à Potsdam, reçut aussi son éducation musicale dans l'école de musique militaire des grenadiers de la garde royale. Après avoir servi long-temps comme musicien dans un bataillon de cette garde, il fut nommé premier bassoniste de la chapelle du roi de Prusse. On a de cet artiste un article qui a été publié dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 22e, col. 601), sous ce titre : *Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagots, ueber seinen Gebrauch als solo und orchester Instrument* (Sur la nature et les propriétés du basson, sur son usage comme instrument de solo et d'orchestre). Cet article est peu développé.

BAERWALD (FRÉDÉRIC-HENRI). Il a paru dans ces dernières années, sous ce nom, une brochure de quatre feuilles, qui a pour titre : *Die neuesten Erfindungen und Verbesserungen an den musikalischen Instrumenten, sowohl saiten-als blasinstrumenten, insbesondere des Forte-piano und andererlasteninstruments*, etc. (Les plus nouvelles inventions et les derniers perfectionnemens des instrumens de musique, etc.). Quedlinbourg et Leipsick, God. Basse, 1833, in-8o, avec 3 planches contenant 77 figures.

BAGATELLA (ANTOINE), né à Padoue, vers le milieu du 18me siècle, a écrit un opuscule intitulé : *Regole per la costruzione de' violini, viole, violoncelli e violoni, Memoria presentata all' Academia delle scienze, lettere ed arti di Padova, al concorso del premio dell' arti dell' anno* 1782. Padoue, 1786, 24 pages gr. in-4o, avec 2 planches. Le travail de Bagatella avait été fait pour un concours proposé par l'académie de Padoue; il obtint le prix et fut publié aux dépens de l'académie. Il y a dans cet ouvrage quelques préceptes utiles pour la construction des instrumens à archet, puisés dans les proportions de Stradivari et des autres habiles luthiers de l'école de Crémone; mais il est à regretter que l'auteur du mémoire ne lui ait pas donné plus de développemens. L'opuscule de Bagatella a été traduit en allemand par Schaum, sous ce titre : *Ueber den Bau der Violine, Bratsche und Violoncell*. Leipsick, Kühnel, 1806, in-8o.

BAGATTI (FRANÇOIS), excellent compositeur et organiste à Sainte-Marie della Porta, à Saint-Victor et au Saint-Sépulcre

à Milan, vers le commencement du 17me siècle, a publié deux œuvres de motets, aiusi quo des mosses et des psaumes. Piccinelli qui nous fait connaître ce musicien daus son *Ateneo de' Letterati Milanesi*, (p. 199), n'indique ni le lieu ui la date de ces publicatious.

BAGGE (CHARLES-ERNEST, baron de), chambellan du roi de Prusse, vivait à Paris vers 1783. Amateur passiouné de la musique, il recherchait les artistes, leur ouvrait sa bourse, les accueillait chez lui et appréciait bien leur talent. Malbeureusement il ne conservait pas le même tact lorsqu'il s'agissait de lui. Il avait appris à jouer du violon, et quoiqu'il jouât faux, il croyait être de la première force. Dans cette persuasion, il iuvitait la plupart des violinistes qu'il connaissait, ceux même qui jouissaient de la plus brillante réputation, à prendre de ses leçons; et lorsqu'ils lui objectaient, ponr se débarrasser de ses importunités, la nécessité d'utiliser le temps pour vivre, il leur offrait do les payer pour qu'ils devinssent ses élèves. Ce ridicule lui fit donner le nom de *Francaleu du violon*. L'empereur Joseph II lui dit un jour: *Baron, je n'ai jamais entendu personne jouer du violon comme vous*. Outre son goût pour le violon, il avait aussi la manie de composer; il a fait graver à Paris, en 1782, un concerto que M. Krentzer, alors fort jenne, exécuta avec beaucoup de succès, et précédemment (en 1773), six quatuors concertans pour deux violons, alto et basse, œuvre 1. On trouve aussi dans le catalogue do Wetsphal, marchand de musique à Hambourg, l'indication d'une symphonie à buit parties, de la composition du baron de Bagge. Il est mort à Paris, en 1791. Hoffmann a fait du baron do Bagge le sujet d'un coute où l'on trouve le cachet de son talent original.

BAGLIONI (LOUIS), de Milan, fils de François Baglioui, musicien de la chambre à Ludwigsburg, et, depuis 1770, un des meillenrs violinistes de la chapelle du duc de Wurtemberg, a composé la musique de *Tancrede*, et de *la Guinguette Allemande* (1777), qui ont été représentés à l'Opéra de Stuttgard. On connaît aussi de ce musicien: *Esercizi per il canto*. Lib. 1 e 2. Milan, Riccordi.

BAGLIVI (GEORGES), célèbre médecin et professeur de la Sapience à Romo, membre de la Société Royale de Londres et de celle des Curieux-de-la-Nature, naquit à Raguse en 1663, et mourut à Rome en 1706, à l'âge de trente-buit ans, épuisé par le travail. Il a publié uno dissertation *De Anatomia, morsu et effectibus tarentulæ*, Rome 1695. Elle a été insérée ensuite dans la collection de ses œuvres, intitulée: *Opera omnia medico-practica et anatomica*, dont il y a eu des éditions à Lyon en 1704, 1710, 1715, 1745; à Paris, 1711; à Anvers, 1715; à Bâle, 1737; à Venise, 1754, et enfin une dernière donnée par M. Piuel, avec des corrections, des notes et nne préface, Paris, 1788, 2 vol. in-8°.

L'abbé Bertini (*Dizion. stor. crit. degli scrittori di musica*, etc., t. 1, p. 73), cite une traduction italienne de la dissertation de Baglivi, sous ce titre: *Dissertazione sugli effetti della musica nelle malattie occagionate dalla morsicatura della tarantola*, Rome, 1696. Dans ce morceau, Baglivi établit comme des faits irrécusables et les effets de la morsure de l'araignée connue sous le nom de *tarentule*, et ceux de la musique pour la guérison du mal. Il cite à ce sujet plusieurs expériences qui lui paraissent décisives; mais Serao, professeur do médecine à l'Université de Naples, a attaqué avec vivacité la réalité de ces expériences, dans ses *Lezioni academiche della Tarantola* (Naples, 1742); plusieurs savans médecins se sont rangés de son avis, tandis que d'autres, tels que Kabler, Staroste, Mojon et Lichtenthal, out adopté les idées do Baglivi.

BAGNACAVALLO. On connaît sous ce nom nn *magnificat* à buit voix réelles, sans instrumens, en manuscrit.

BAHN (T.-G.), claveciniste, qui vivait à Berlin en 1790, a publié dans cette ville

six sonates pour le clavecin, œuvre 1er.

BAI ou BAY (THOMAS), né à Crevalcuore, au territoire de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut pendant plusieurs années tenor de la chapelle du Vatican. Le 19 novembre 1713 il fut élu maître de la même chapelle (selon un journal manuscrit cité par l'abbé Baini), *come il più antico e virtuoso della cappella*. Il ne jouit pas long-temps de l'honneur que lui avaient mérité ses longs services, car il mourut le 22 décembre 1714. Un seul ouvrage a suffi pour faire la réputation de Bai; mais cet ouvrage est un chef-d'œuvre dans son genre. Treize *miserere* avaient été écrits pour le service de la chapelle du Vatican, pendant la semaine sainte, mais un seul avait réuni tous les suffrages et était exécuté chaque année, depuis près d'un siècle; ce *miserere* était celui d'Allegri. A la prière du collége des chanteurs de la chapelle pontificale, Thomas Bai en écrivit un nouveau, dont les versets sont alternativement à 5 voix et à 4, avec le dernier à 8. Il y suivit à peu près exactement le plan du *miserere* de Grégoire Allegri, mais en y introduisant quelques modifications bien conçues. La mélodie de ce morceau est fort simple, mais d'un style élevé et sublime. Il fut trouvé si beau qu'on l'adopta sur-le-champ, et qu'il fut exécuté chaque année dans la chapelle du Vatican, sans interruption, concurremment avec le *miserere* d'Allegri, jusqu'en 1767. En 1768 on essaya un nouveau *miserere* de Tartini, qui ne parut pas digne de ce grand musicien; et, l'année suivante, on reprit celui de Bai jusqu'en 1776. Plus tard on voulut exécuter un *miserere* de Pasquale Pisari; mais ce morceau éprouva le même sort que celui de Tartini, et depuis lors, on n'a cessé de chanter chaque année le *miserere* de Bai. M. Choron a publié ce morceau dans sa collection de musique sacrée, qui se chante à la chapelle pontificale pendant la semaine sainte. Le catalogue de la musique de M. l'abbé Santini, de Rome, indique d'autres compositions manuscrites de Bai; elles consistent en une messe à cinq voix sur la gamme, et en motets à cinq et à huit voix.

BAIF (JEAN-ANTOINE DE), fils de Lazare de Baïf, naquit à Venise en 1532. Au lieu de suivre la carrière diplomatique dans laquelle il eût pu réussir, par sa naissance et ses talens, il aima mieux se livrer exclusivement à la poésie : il ne fut cependant qu'un poète médiocre, dans la manière de Ronsard. En 1570, il obtint de Charles IX des lettres-patentes pour l'établissement d'une académie de poésie et de musique, qui ne put se soutenir. Il mourut à Paris, pauvre et oublié, le 19 septembre 1589. Indépendamment de ses poésies, il a publié quelques ouvrages relatifs à la musique; en voici les titres : 1° *Instruction pour toute musique des huit divers tons, en tablature de Luth*, Paris 15.., in-8°; 2° *Instruction pour apprendre la tablature de guiterne* (guitare), Paris 15..; 3° *Douze chansons spirituelles, paroles et musique*, Paris, Adrien Le Roy, 1562, in-4°; 4° *Premier et deuxième livres de chansons à quatre parties*, Paris, 1578, 1580. Les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810-1811) disent que Baïf fut secrétaire de Charles IX : je ne trouve cette assertion confirmée nulle part.

BAILDON (JOSEPH), musicien anglais, a fait graver une collection de chansons anglaises intitulée : *The Lawrel, a new collection of english songs*, Londres, 1797; 2° *Ode to contentment*. Londres, sans date. 3° *Love in a village*, en société avec Barnard, 1763.

BAILEY (ANSELME), musicien anglais, qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un ouvrage intitulé : *A practical Treatise on singing and playing with just expression and real elegance*. (Traité pratique sur l'art de chanter et de jouer avec élégance et expression), Londres, 1771, in-8°. C'est un livre de peu de valeur et qui ne contient que des préceptes généraux assez vulgaires.

BAILLEUX (ANTOINE), professeur et marchand de musique à Paris, était aussi

compositeur. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Bouquet de l'Amitié*, cantatille ; 2° *Six Symphonies à 4 parties*, Paris, 1758 ; 3° *Méthode de chant*, Paris, 1760, in-fol. ; 4° *Six Symphonies à grand orchestre*, 1767 ; 5° Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon, avec le doigté de cet instrument, et les différens agrémens dont il est susceptible ; précédée des principes de la musique. Paris 1779, in-fol. Le même ouvrage a été reproduit avec un autre titre, comme une nouvelle édition, en 1798. 6° *Les petits concerts de Paris* ; 7° *Solfèges, pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1784 ; 8° *Journal d'ariettes italiennes*, dont il a paru dix années. Bailleux est mort à Paris, en 1791.

BAILLON (PIERRE-JOSEPH), maître ordinaire de la musique du duc d'Aiguillon, vivait à Paris vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui : *Nouvelle méthode de guitare selon le système des meilleurs auteurs, contenant les moyens les plus clairs et les plus aisés pour apprendre à accompagner une voix, et parvenir à jouer tout ce qui est propre à cet instrument*, Paris, 1781. Baillon a aussi rédigé un journal de violon, et *La Muse lyrique*, journal d'ariettes avec accomp. de harpe ou de guitare, depuis 1772 jusqu'en 1784.

BAILLIONI (M. GIOVANNI), mécanicien, né à Milan, a inventé un orgue mécanique d'une construction fort ingénieuse pour être placé dans les jardins de la villa de *Leinate*, qui appartenait à la comtesse Visconti. La description de cet instrument a été donnée par l'inventeur, dans le *Giornale de' Letterati d'Italia*. Tom. X, art. XI, p. 489-498. Cette description a pour titre : *Machina pneumatica, inventata da M. G. Baillioni, fatta d'ordine della eccellentissima signora Visconti, per le delizie della sua villa di Leinate*.

BAILLOT (PIERRE-MARIE-FRANÇOIS DE SALES), un des plus célèbres violinistes que la France ait produits, est né à Passy, près de Paris, le 1er octobre 1771. Son père, avocat au parlement de Paris, avait été envoyé en 1768 en qualité de procureur du roi, à Ajaccio en Corse, où il avait su se concilier l'estime et l'affection générale. De retour en France, en 1771, il établit à Passy une maison d'éducation, et plus tard, à Paris, un pensionnat pour l'enseignement de la jurisprudence. Dès l'âge le plus tendre, Baillot annonça de rares dispositions pour la musique, et le violon avait tant d'attrait pour lui qu'il parvint à jouer sur cet instrument plusieurs airs sans les avoir appris. Vers l'âge de sept ans, on lui donna pour premier maître Polidori, Florentin, qui avait peu de moyens d'exécution, mais qui ne manquait pas d'enthousiasme et qui, chaque jour, parlait à son élève de l'Italie. En 1780, Baillot étant revenu à Paris avec ses parents, son professeur de violon fut Sainte-Marie, artiste français dont la sage sévérité lui donna ce goût de l'exactitude et de la netteté qu'on remarque dans son jeu. Baillot n'a point oublié ce qu'il doit à son maître, sous ce rapport ; il en conserve encore de la reconnaissance. Une circonstance inattendue vint exercer tout à coup sur ses progrès une influence remarquable et prolongée. Il n'avait que dix ans lorsqu'on le conduisit, en 1782, au concert spirituel qui se donnait alors au palais des Tuileries, dans l'endroit qu'on appelle aujourd'hui *la salle des Maréchaux* : il y entendit une seule fois Viotti dans ses brillants débuts. Sans avoir pu garder à cet âge aucun souvenir positif ni du morceau joué par Viotti, ni du caractère de son talent, il lui resta de ce grand artiste une telle impression, que dès ce moment il devint l'idéal de sa pensée, et que longtemps après, habitant des contrées éloignées, Viotti était toujours pour lui le modèle de la perfection qu'il voulait atteindre, mais à sa manière. La hasard ne lui fournit que vingt ans après l'occasion de l'entendre de nouveau et de savoir enfin s'il allait retrouver en lui le héros que son imagination s'était créé ; ce fut alors que frappé d'ad-

miration pour le style de Viotti, si simple, si expressif et tout à la fois si majestueux, il s'écria : *Je le croyais Achille, mais c'est Agamemnon.*

En 1783 Baillot partit avec sa famille pour Bastia, où son père, nommé substitut du procureur général au conseil supérieur de Corse, mourut quelques semaines après son arrivée. M. de Boucheporn, intendant de cette île, touché de la pénible position de sa famille, qui venait de perdre son seul appui, offrit à la veuve de se charger de l'éducation de son fils. Il l'associa à ses enfans et l'envoya avec eux à Rome, où ils restèrent treize mois. Là, Baillot eut pour troisième et dernier maître de violon Pollani, élève de Nardini, qui dans ses leçons ne cessait de dire à son élève : *Bisogna spianare l'arco* (Il faut étendre l'archet, élargir le jeu); obligation qui sympathisait à merveille avec l'enthousiasme excité dans l'ame du jeune disciple par la vue du Capitole. Pendant son séjour à Rome, Baillot, âgé seulement de treize ans, se fit entendre aux *conversations* du cardinal de Bernis et à l'Académie de France, dont Lagrenée était directeur. Le célèbre peintre David s'y trouvait alors. De retour en Corse dans l'année 1785, Baillot se rendit bientôt à Bayonne, habita pendant cinq ans alternativement cette ville, Pau, Auch et les Pyrénées, s'occupant peu de musique, et accompagnant M. de Boucheporn dans toutes ses tournées, en qualité de secrétaire. Cependant, toujours passionné pour le violon, il profitait de tous les instans de loisir pour s'exercer dans la solitude des bois et des montagnes.

Les intendances ayant été supprimées, Baillot vint à Paris au mois de février 1791, résolu d'y chercher provisoirement des ressources dans son talent. Présenté à Viotti, il l'étonna par la largeur de son exécution. Le célèbre maître lui offrit une place dans l'orchestre du théâtre Feydeau, où les admirables chanteurs italiens de l'opéra bouffon jouaient alternativement avec l'opéra français. Baillot qui avait d'autres projets n'accepta cette place que temporairement. C'est alors qu'il se lia d'une tendre amitié avec Rode, qui était le chef des seconds violons de cet orchestre. Après y être resté cinq mois, il quitta le théâtre parce qu'il obtint une place qu'il sollicitait au ministère des finances, et la musique redevint pour lui ce qu'elle avait été long-temps, c'est-à-dire un délassement au lieu d'être une profession. Dix années s'écoulèrent dans l'exercice de ses fonctions au ministère des finances, et ce service ne fut interrompu que par l'appel de Baillot comme volontaire de la première réquisition. Cet appel le conduisit pendant vingt mois à l'armée des côtes de Cherbourg. En 1795 le hasard lui fit découvrir les compositions de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Bach et Handel, qui lui avaient été inconnues jusque-là; il en fit sa principale étude, et il y retrouva toute l'histoire du violon. De retour de l'armée, il se fit entendre pour la première fois en public comme artiste, dans le 14e concerto de Viotti, au concert de la maison Wenzel, rue de l'Échiquier. Le succès qu'il y obtint fixa sur lui l'attention générale, et dès ce moment commença sa réputation, qui alla grandissant chaque jour quand on l'entendit exécuter ses propres concertos aux concerts de la rue de Cléry, du théâtre Louvois et du théâtre de la Victoire. Le 22 décembre 1795, il fut admis au nombre des membres du conservatoire de musique, pour y occuper temporairement la place de Rode, alors en voyage. Celui-ci s'étant fixé ensuite en Russie, Baillot fut nommé titulaire et remplit les fonctions de professeur de violon depuis l'ouverture des classes, qui n'eut lieu qu'un peu plus tard, jusqu'à ce moment. C'est, je crois, à cette époque qu'il faut reporter les études d'harmonie qu'il a faites sous la direction de Catel. Plus tard, il a pris des leçons de contrepoint de M. Reicha et de Cherubini.

Lorsque le conservatoire de Paris fut définitivement constitué, et que tous les genres d'études y furent mis en activité, une nouvelle carrière s'ouvrit devant Bail-

lot. Il était appelé à y fonder une école de violon dont les conditions principales étaient de résumer ce qu'il y avait de meilleur dans les anciennes écoles italienne, allemande et française. Gaviniès, vénérable chef de celle-ci, descendait alors dans la tombe, et laissait à ses jeunes successeurs la mission de créer par éclectisme un nouvel ordre de choses. La nécessité de l'unité d'enseignement se faisait sentir pour toutes les branches de l'art. Le comité du conservatoire comprit la position où il se trouvait à cet égard, et il arrêta dans une de ses séances que des ouvrages élémentaires pour le solfége, le chant, l'harmonie, la composition et tous les instrumens seraient rédigés par quelques professeurs, après que les bases du travail auraient été posées en assemblée générale. Rode, Kreutzer et Baillot se réunirent donc pour former une méthode de violon; mais si grand que fût le mérite des deux premiers, les études classiques de Baillot, ses habitudes de méditation et sa facilité à s'exprimer en termes élégans et précis, lui donnaient un avantage reconnu sur ses collaborateurs, pour la rédaction d'un tel ouvrage. D'un commun accord, il fut convenu que ce travail lui serait départi, et c'est à cette résolution, digne d'aussi grands artistes, qu'est dû le beau monument qui fut alors élevé par le conservatoire à l'art du violon.

Qu'il me soit permis de rappeler ici un de mes souvenirs qui se rapporte à cette époque de la vie de Baillot. Depuis peu de mois j'étais élève du conservatoire lorsque le ministre de l'intérieur Chaptal vint poser la première pierre de la bibliothèque et de la grande salle de concerts de cette école. La cérémonie fut suivie d'un concert. Arrivé depuis peu de ma province, tout était nouveau pour moi; toutefois, bien que fort ignorant, je comprenais par instinct la possibilité du beau et j'apercevais jusqu'où il pouvait aller. Aussi dois-je avouer que lorsque j'entendis Rode jouer à un concert de madame Grassini son septième concerto, bien que je fusse charmé par ce jeu si élégant, si pur, si brillant et si jeune, je ne fus point étonné. J'avais compris d'avance que pour jouer du violon avec perfection, il fallait en jouer ainsi. Mais j'éprouvai dans le même temps deux sensations auxquelles je n'étais pas préparé, et dont l'ébranlement est encore présent à ma pensée. La première fut causée par l'audition de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck! Je ne connaissais pas Gluck! Malheureux que j'étais! Sa musique ne ressemblait à rien de ce que j'avais entendu auparavant; c'était un monde nouveau pour moi, et plusieurs mois se passèrent avant que je pusse songer à autre chose. Eh bien! une émotion d'un genre aussi neuf pour mon ame fut celle que je ressentis à la séance dont je viens de parler, lorsque j'entendis Baillot jouer un trio (c'était un *fa* mineur, je m'en souviens), accompagné par Rode et par De Lamare. Là, je compris tout à coup que le violon peut être autre chose qu'un instrument bien joué, et sous l'impression des accens passionnés de l'artiste qui m'inondaient d'un plaisir inconnu, je me fis tout d'abord l'idée de sa mission et de son avenir; mission qu'il a remplie dans toute son étendue; avenir qui s'est réalisé tel que je l'avais prévu.

Nommé chef des seconds violons de la musique particulière du premier consul Bonaparte, le 20 juillet 1802, Baillot occupa ensuite la même place dans la chapelle de l'empereur Napoléon. Au mois d'août 1805, il se décida à suivre l'exemple de Rode, de Boieldieu et de quelques autres artistes français qui s'étaient rendus en Russie; et, d'après l'invitation du célèbre violoncelliste De Lamare (*V.* ce nom), qui lui avait donné rendez-vous à Vienne, il partit pour Moscou. L'Europe était alors en paix; mais à peine Baillot avait-il atteint les frontières des pays étrangers que la guerre éclata. Commencée à Austerlitz, elle n'eut de terme qu'à la bataille de Friedland; et l'exil de Baillot en Russie, qui suivant ses projets ne devait être que d'une année, se prolongea au delà de trois

ans. De tous les artistes voyageurs, il est le seul qui ait traversé deux fois l'Europe sans pouvoir donner un concert, poursuivi qu'il était par de graves événemens politiques et par leurs résultats. Arrivé à Vienne dans une saison déjà avancée, il ne put y rester que douze jours, et n'eut que le temps de voir Haydn, Salieri, Beethoven, et d'y serrer la main de Cherubini, qui était allé composer son opéra de *Fanisca* dans la capitale de l'Autriche.

Arrivés à Moscou au mois de novembre 1805, Baillot et De Lamare y donnèrent de brillans concerts qui tenaient de la féerie, à l'époque même de la bataille d'Austerlitz dont on ignorait l'issue. Seize séances de quatuors et de quintettis suivirent ces concerts et furent fréquentées avec beaucoup d'intérêt par plus de deux cents souscripteurs principaux. Chacune de ces seances avait lieu alternativement dans le palais d'un des douze premiers souscripteurs. Un concert pour la noblesse fut donné dans une salle de gigantesques proportions, où se réunit un auditoire de quatre mille personnes. Rode ayant quitté Saint-Pétersbourg au commencement de 1808, alla retrouver ses deux amis à Moscou. A cette époque la place de chef d'orchestre du Grand-Théâtre de cette ville fut offerte à Baillot, qui ne l'accepta pas, et qui ne tarda point à partir pour Saint-Pétersbourg avec son compagnon de voyage. Boieldieu, alors maître de chapelle de l'empereur Alexandre les accueillit en frère. Les deux virtuoses se firent entendre à l'Ermitage devant l'empereur, puis ils jouèrent au Grand-Théâtre, au concert de la noblesse. D'assez grands avantages semblaient devoir les fixer dans cette capitale de la Russie; mais Baillot ne pouvant se décider a être plus long-temps éloigné de sa patrie et de sa famille qu'il chérissait, refusa de remplacer Rode dans l'emploi qu'il avait occupé à la cour, et se mit en route pour la France. Un concert fut donné à Riga, un autre à Mittau par les deux artistes, qui trouvèrent dans cette dernière ville et à Stalgen la plus noble et la plus cordiale hospitalité chez M. de Berner, dont la fille possède un grand talent sur le violon.

Après une absence de plus de trois ans, et quatre mois après son retour de Russie, Baillot reparut en public le 17 janvier 1809, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Rode, dont l'éloignement avait été beaucoup plus long, s'était fait entendre pour la première fois, dans la même salle, onze jours auparavant. L'effet produit par ces deux artistes fut différent. Bien qu'admirable par sa justesse, le fini de son jeu et son élégance, Rode parut avoir perdu quelque chose de sa chaleur dans le long séjour qu'il avait fait en Russie; Baillot, au contraire, en conservant tout son feu, toute sa sensibilité, montrait plus de délicatesse dans son exécution, et son archet avait acquis plus de variété. Son succès fut complet. En 1812 ce virtuose fit un voyage de six mois dans le midi de la France et donna des concerts à Bordeaux, Bayonne, Pau, Toulouse, Montpellier, Marseille, Avignon et Lyon. De retour à Paris, il songea à réaliser la pensée qu'il avait depuis quelque temps de fonder des séances de musique instrumentale, dans le genre du quatuor et du quintetto, pour y faire entendre dans une progression de styles les diverses transformations imprimées à ce genre de musique par le génie si différent de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ce projet, dont l'exécution devait révéler en Baillot un immense talent qu'on ne lui connaissait point encore, fut réalisé en 1814, et la première de ces séances eut lieu le 12 décembre de la même année. Depuis lors il en a été donné chaque hiver un certain nombre de semblables[1]. Baillot, considéré comme un exécutant de solos, était sans doute un grand violiniste; mais sa supériorité, sous le rapport du méca-

[1] Dans l'origine de ces séances, le quintetto fut composé de MM. Baillot et Guynemer au premier et au deuxième violon, Tariot et St.-Laurent à l'alto, De Lamare et Norblin à la basse, et depuis, par MM. Baillot, Vidal, Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin.

nisme le plus savant qu'il y eût en Europe, était une qualité qui ne pouvait être appréciée que par un petit nombre de connaisseurs : d'ailleurs ces connaisseurs et les amateurs les plus enthousiastes de son talent ne savaient pas qu'il y avait en lui un autre talent plus grand encore, talent rare, unique, dirai-je, qui lui faisait prendre autant de manières qu'il y avait de styles dans la musique qu'il exécutait. Le temps, loin d'affaiblir cette faculté si rare, ou plutôt unique, n'a fait que la développer en Baillot, et sa sensibilité musicale semble avoir acquis chaque jour plus d'énergie.

Les malheurs de la France en 1815 avaient fait fermer le conservatoire au mois de juillet de cette année : ces tristes circonstances déterminèrent Baillot à voyager. Il prit sa route par la Belgique et donna des concerts à Bruxelles, à Liége, à Rotterdam, à Amsterdam, recueillant partout des témoignages d'admiration pour son beau talent. Arrivé à Londres au mois de décembre, il y fut reçu membre de la société philharmonique. Selon l'usage établi en Angleterre, il dirigea les concerts et exécuta des solos dans ces mêmes concerts à Leicester, Birmingham, Liverpool, Manchester et Londres, à la société philharmonique. Après dix mois d'absence, il revint à Paris dans l'été de 1816. Nommé premier violon et violon solo à l'Académie royale de musique (l'Opéra) au mois de novembre 1821, il demanda et obtint en 1825 que ses fonctions fussent restreintes à celles de l'exécution des solos. Les concerts spirituels donnés à l'Opéra dans les années 1822, 23 et 24 furent dirigés par lui. L'administration de l'Opéra ayant été donnée par entreprise à M. Véron, au mois de juin 1831, ce spéculateur supprima la place de premier violon solo, et, après dix ans de service, Baillot cessa ses fonctions le 1er novembre de la même année. Dès l'année 1825 il avait tenu la place de premier violon de la chapelle du roi, au sacre de Charles X, en l'absence de Kreutzer ; il reçut sa nomination définitive à cette place en 1827. Trois ans après, la révolution qui éclata au mois de juillet ayant amené un changement de gouvernement et de dynastie, la chapelle se trouva supprimée de fait; mais en 1832 M. Paër fut chargé d'organiser la musique particulière du roi Louis-Philippe, et Baillot fut compris dans cette organisation comme chef des seconds violons. Dans l'été de 1833, il a fait un voyage en Savoie, en Piémont, en Lombardie, en Suisse, et a donné des concerts à Lyon, Chambéry, Aix-les-Bains, Lausanne et Genève. Partout son admirable talent a excité le plus vif enthousiasme, et ce voyage a été pour lui un véritable triomphe.

Au moment où cette notice est écrite, Baillot vient de mettre le comble à sa gloire par la publication d'une nouvelle méthode qu'il a rédigée et qui a paru sous le titre de *l'Art du violon*. Les bornes d'une notice telle que celle-ci ne permettent pas de donner l'analyse raisonnée de ce beau travail ; je renverrai pour cette analyse à celle qui a été faite dans la *Revue musicale*, au mois de mars 1835, et je me bornerai à dire que de tous les livres élémentaires qui ont été faits sur l'art de jouer des instrumens, celui-là est le mieux pensé, le mieux écrit, le plus prévoyant et le plus utile. Par cette publication, Baillot consolide cette belle et savante école française du violon, qui lui est redevable d'une grande partie de sa gloire, qui cause l'admiration des étrangers, et qui a peuplé les orchestres d'une multitude de virtuoses.

Dans tout ce qui précède, Baillot n'a été considéré que sous le rapport de son talent d'exécution ; comme compositeur de musique pour son instrument il ne me paraît pas qu'on lui ait rendu justice, ni que ses ouvrages aient été estimés à leur juste valeur. Son style est, en général, grave ou passionné, et l'on y voit que l'artiste a moins cherché à plaire par des sacrifices au goût du public qu'à satisfaire ses penchants qui sont toujours élevés. De là vient le reproche qu'on a quelquefois fait à l'artiste de manquer de charme dans sa musique et

d'y mettre de la bizarrerie. Cette prétendue bizarrerie n'est que de l'originalité qui peut-être ne s'est pas produite dans un temps favorable. La difficulté d'exécution de la musique de Baillot a pu nuire aussi à son succès. Revêtue de la véhémence et de la souplesse de son archet, elle était rendue comme elle avait été conçue; mais il y a si peu de violinistes capables de sentir et d'exprimer ainsi, qu'il n'est point étonnant que le découragement se soit emparé de la plupart d'entre eux quand ils ont essayé d'imiter le maître. De tous les morceaux composés par Baillot, les airs variés sont ceux qui ont été le mieux compris et qui ont obtenu le plus de popularité. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été gravés sont : 1° Quinze trios pour deux violons et basse; 2° Six duos pour deux violons; 3° Douze caprices ou études pour violon seul; 4° Neuf concertos; 5° Une symphonie concertante pour deux violons, avec orchestre ou accompagnement de piano; 6° Trente airs variés avec orchestre, ou quatuor, ou seulement violon et basse 7° Trois nocturnes en quintettes; 8° Trois *andante*, dont un avec sourdine, morceau charmant et de l'effet le plus heureux; 9° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse; 10° Une sonate pour piano et violon; 11° Un *adagio* suivi d'un rondo; 12° Un souvenir; 13° Vingt-quatre préludes dans tous les tons. Plusieurs éditions de ces ouvrages ont été faites en France et en Allemagne. Les compositions inédites sont celles dont les titres suivent : 1° Vingt-quatre caprices ou études dans tous les tons et suivant leurs divers caractères, pour faire suite à *l'Art du violon*; 2° Un dixième concerto; 3° Plusieurs fantaisies; 4° Un Boléro; 5° Plusieurs airs variés; 6° Quelques morceaux détachés.

Comme écrivain, Baillot a publié : 1° *Méthode de violon adoptée par le conservatoire*, avec Rode et Kreutzer. La première édition de cet ouvrage a paru au magasin de musique du conservatoire; Weissembruck en a donné une autre à Bruxelles; Schott, de Mayence et Peters, de Leipsick en ont publié des traductions allemandes dans lesquelles on a supprimé les exercices; Breitkopf et et Haertel, de Leipsick, Lischke et Schlesinger, de Berlin, Haslinger, de Vienne, et Berra, de Prague, en ont donné des traductions complètes; Enfin, André, d'Offenbach, en a fait paraître une édition en allemand et en français. Rolla a fait une traduction italienne du même ouvrage; elle a paru à Turin chez les frères Reycend. 2° *Méthode de violoncelle adoptée par le conservatoire*, par Levasseur, Catel et Baudiot, rédigée par Baillot; Paris, imprimerie du conservatoire, in fol. Peters, de Leipsick, a donné une traduction allemande de cette methode; 3° *l'Art du violon*, nouvelle methode. Paris, 1835, in-fol. 4° *Rapport fait au conservatoire sur l'orgue expressif de M. Grenié*, Paris, 1812, une feuille in-8°; 5° *Rapport sur un nouveau chronomètre présenté au conservatoire par M. Despréaux*. Paris, 1813, une demi feuille in-12°; 6° Notice sur Grétry, Paris, 1813, in-8°; 7° *Notice sur J.-B. Viotti, né en 1755 à Fontaneto, en Piémont, mort à Londres, le 3 mars 1824*. Paris 1825, une feuille in-8°; 8° Barbier (Diction. des Anonymes t. 3, p. 137, n° 15495) et M. Quérard (*La France littéraire*, t. 1, p. 156) attribuent à Baillot la rédaction d'un écrit qui a paru sous ce titre : *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le conservatoire de musique*, Paris, 1803. in-4°. 9° On a aussi de ce laborieux artiste deux discours sur les travaux du conservatoire aux distributions des prix en 1812 et 1813; ces morceaux se font remarquer par le mérite d'un style élégant et facile.

BAILLOU (LOUIS DE), musicien français, reçut des leçons de violon de Capron, puis se rendit en Italie pour y perfectionner son talent. A Milan il fut attaché au théâtre de la Scala comme chef d'orchestre, et les entrepreneurs de ce théâtre le chargèrent d'écrire la musique de plusieurs ballets. Les principaux ouvrages de ce

genre auxquels il a travaillé sont : 1° *Andromacca e Pirro*, représenté en 1777 ; 2° *L'Amante generosa*, dans la même année ; 3° *Apollo placato*, 1778 ; 4° *Calipso abbandonata*, *id.* 5° *Mirza*, 1783 ; 6° *La Guinguetta inglese*, *id.* ; 7° *La Zingara riconosciuta*, *id.* ; 8° *Giulio Sabino*, en 1784 ; 9° *Lodovico il moro*, 1786 ; 10° *Amore maestro di scuola*, *id.* ; 11° *Il Popolo d'Argo festeggiante*, *id.* ; 12° *Vologese*, *id.* ; 13° *Guatimozin o la Conquista del Messico*, 1787 ; 14° *Il primo viaggiatore*, *id.* ; 15° *Il fanfaro militare*, *id.* ; 16° *I due Avari*, *id.* ; 17° *Il Matrimonio per concorso*, 1788 ; 18° *Guillelmo Tell*, 1797 ; 19° *Lucio Giunio Bruto*, *id.* ; 20° *La Disfatta di Abderamo*, 1809. Une partie de ce dernier ouvrage est de Capuzzi.

BAILLY (HENRI DE), surintendant de la musique du roi Louis XIII, en 1625, mourut le 25 septembre 1639. Il composa plusieurs motets pour la chapelle du roi, entre autres un *Super flumina* qui eut quelque réputation. Bailly a écrit aussi quelques ballets et des divertissemens pour la cour.

BAILS (D. BENITO), directeur de mathématiques de l'académie de *San-Fernando*, et membre de l'académie royale espagnole d'histoire, sciences naturelles et arts de Barcelone, naquit dans cette ville en 1743. Il a donné une traduction espagnole des leçons de clavecin de Bemetzrieder, sous le titre de *Lecciones de clave y principios de harmonia*. Madrid, 1775, in-4°.

BAINI (LAURENT), compositeur né à Venise, fut élève de Gaetano Carpani, maître de chapelle de l'église *del Gesù*, à Rome, et fut lui-même maître de chapelle à Venise, puis de l'église des Douze-Apôtres, à Rome, de la cathédrale de Terni, et enfin de Rieti, où il mourut. Il a beaucoup écrit pour l'église. L'almanach de Milan le cite comme ayant écrit plusieurs opéras, depuis 1785 jusqu'en 1788, mais les titres n'en sont pas connus. Un *Stabat* pour deux ténors et basse, et des motets à trois parties, composés par Laurent Baini, sont à Rome dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini.

BAINI (L'ABBÉ JOSEPH), neveu du précédent, est né à Rome, en 1776. De bonnes études dans les arts, les lettres et la théologie préparèrent ce savant homme, dès sa jeunesse, à remplir avec distinction ses fonctions sacerdotales, et à prendre une place aussi honorable parmi les écrivains sur la musique que parmi les compositeurs. Après avoir reçu de son oncle, Laurent Baini, de bonnes instructions préliminaires dans les diverses parties de l'art, et particulièrement dans le contrepoint, suivant la doctrine de l'ancienne école romaine, M. l'abbé Baini devint l'élève et l'ami de Joseph Jannaconi, en 1802. Peu de temps après, il fut admis comme chapelain chanteur dans la chapelle pontificale. Sa belle voix de basse et ses profondes connaissances dans le plain-chant et dans la musique ecclésiastique lui procurèrent sans peine l'entrée de cette chapelle célèbre, dont il devint ensuite le directeur. François Kandler a exprimé avec chaleur, dans son travail intéressant sur l'état de la musique à Rome, son admiration et pour le bel organe vocal de M. Baini, et pour la manière simple et savante dont il dirige le chœur des chanteurs pontificaux. Comme compositeur de musique d'église, il ne mérite pas moins d'éloges. Bien qu'il n'ait rien publié de ses ouvrages en ce genre, il n'en est pas moins connu et renommé en Italie, particulièrement à cause du mérite de son *Miserere*, composé pour le service de la chapelle Sixtine, par ordre du pape Pie VII (V. au 1er vol. de cette *Biog. univ. des Musiciens* une notice sur les divers *Miserere* qui ont été composés pour cette chapelle, à l'article ALLEGRI). Ce morceau, écrit et exécuté pour la première fois en 1821, est le seul qui ait pu soutenir la comparaison des *Miserere* d'Allegri et de Bai ; il est exécuté alternativement avec ceux-ci.

Comme écrivain sur la musique, M. l'abbé

Baini s'est placé fort haut par ses divers ouvrages, surtout par sa monographie de Palestrina. Son premier écrit fut une brochure intitulée : *Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. D. Marco Santucci, premiato dell' academia Napoleone in Lucca, l'anno* 1806, *come lavoro di genere nuovo.* Il y fait ressortir l'erreur de l'académie, qui considérait comme un genre neuf de composition le motet à quatre chœurs de M. Santucci, tandis qu'il existe un nombre considérable de motets, de messes et de psaumes à seize, vingt, vingt-quatre, trente-deux et même quarante-huit voix écrits dans les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, par Massaini, Antonelli, Agostini, Pacelli, Valerio Bona, Savetta, Benevoli, Abbatini, Beretta, Pitoni, Jannaconi, Ballabene, et beaucoup d'autres compositeurs.

Le deuxième ouvrage relatif à la musique, composé par M. l'abbé Baini, a pour titre : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico. Firenze, dalla stamperia Piatti,* 1820, 76 pages in-8°. Le savant directeur de la chapelle Sixtine a écrit cet opuscule en réponse à seize questions qui lui avaient été proposées par le comte de St.-Leu, frère de l'empereur Napoléon. C'est le prince lui-même qui s'est fait l'éditeur de la brochure, et dans le temps où il publiait l'original, il en faisait une traduction française qui parut sous ce titre : *Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baini, par le comte de St.-Leu.* Florence, Piatti, 1820, in-8°. L'opuscule dont il s'agit brille partout d'une érudition solide, d'un profond savoir; des idées très heureuses abondent dans les solutions des diverses questions qui avaient été adressées à l'auteur; cependant je ne puis partager l'opinion de Kandler lorsqu'il dit que M. Baini a prouvé jusqu'à l'évidence que le rhythme des poètes grecs et latins est absolument le même que celui des compositeurs modernes dans toute l'Europe civilisée. Dans le résumé de l'histoire de la musique placé en tête de cette Biographie des Musiciens, j'ai indiqué plusieurs irrégularités musicales de quelques formes métriques de la versification grecque et latine, et je me trouve d'accord à cet égard avec les savans critiques Hermann et Boeck; mais je n'ai pu entrer dans les discussions qui auraient été nécessaires pour démontrer que le rhythme poétique des anciens absorbait quelquefois le sentiment du rhythme musical, et qu'il était alors en opposition avec celui-ci : ces discussions se trouveront dans mon histoire complète de la musique, et feront voir que la proposition de M. Baini est trop générale.

Le travail le plus important de ce musicien érudit est celui qu'il a publié sur la vie et les ouvrages de l'illustre compositeur Jean-Pierre-Louis de Palestrina, sous ce titre *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana, detto il Principe della musica. Roma, dalla Societa Tipografica,* 1828, 2 vol. in-4°. L'esprit de critique littéraire, l'érudition, le savoir musical, et la connaissance parfaite des styles brillent partout dans cet ouvrage et en font un des plus beaux monumens de l'histoire de l'art. Le très petit nombre d'erreurs qui s'y trouvent (quel écrivain est absolument à l'abri de l'erreur?) ne saurait en diminuer le mérite. Le désir d'approfondir toutes les questions qu'il touchait en passant, a souvent conduit M. Baini dans des développemens qui font perdre de vue l'objet principal : inconvénient qui serait grave si les mémoires historiques pouvaient être considérés comme un livre destiné à être lu d'une manière suivie, mais qui s'affaiblit si l'on considère que les ouvrages de cette espèce sont destinés à être consultés plutôt que lus. Au reste, M. l'abbé Baini paraît avoir aperçu le reproche qu'on pourrait lui faire

à ce sujet, car il a résumé les principaux événemens de la vie de Palestrina à la fin du deuxième volume de son ouvrage (p. 372-383). La plupart des objets intéressans de l'histoire de la musique italienne dans les seizième et dix-septième siècles sont éclaircis par l'auteur des Mémoires historiques et critiques, dans de longues et savantes notes répandues au nombre de 659 dans les deux volumes de cet ouvrage. Les registres de la chapelle pontificale, les mémoires manuscrits de Pitoni sur les compositeurs de l'école romaine, et les anciennes compositions des maîtres belges, italiens et espagnols qui existent dans les archives de la chapelle Sixtine, ont fourni à cet écrivain des documens authentiques qui ne pouvaient être connus que d'un chanteur de la chapelle pontificale, et qui donnent un prix inestimable au travail de M. l'abbé Baini. Bien supérieur dans l'emploi qu'il a su faire de ces matériaux à Adami de Bolsena (V. ce nom), il en a discuté la valeur avec une rare sagacité. On désire quelquefois un peu plus de philosophie dans les idées de M. Baini; jamais plus de savoir ni de bonne foi.

L'admiration sans bornes et justement méritée que M. Baini professe pour Jean-Pierre-Louis de Palestrina lui a fait consacrer une grande partie de sa vie à mettre en partition les œuvres complètes, publiées ou inédites, de ce grand compositeur, pour en donner une édition soignée. Pour n'être point effrayé par l'immensité d'un tel travail, il a fallu être animé d'un pur amour de l'art comme l'était l'auteur des Mémoires historiques et critiques. A la fin du deuxième volume de cet ouvrage il a donné une liste de toutes les compositions qui entreraient dans une si belle collection. Malheureusement il y a peu d'espoir de voir réaliser le projet de M. l'abbé Baini. Ce digne ecclésiastique, esclave des devoirs de son état, a porté atteinte à sa robuste constitution par des travaux multipliés, particulièrement par ceux de la confession. Les dernières nouvelles qui me sont parvenues de Rome, donnent de sérieuses inquiétudes sur la santé de cet homme si respectable et si savant.

BAINVILLE (. . .), organiste à l'église principale d'Angers, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : *Nouvelles pièces d'orgue, composées sur différens tons*, Paris, 1767.

BAIR (ANTOINE), facteur d'orgues à Munich, a construit celui du couvent de Attl, composé de seize registres, et, en 1743, celui de l'ancien convent de Scheftlarn, composé de vingt-deux registres.

BAITZ (JEAN-ANDRÉ-HARTMANN), bon constructeur d'orgues à Utrecht, mourut peu de jours avant la dédicace d'un nouvel orgue qu'il avait fait à Zierikzée en Hollande, et qu'il avait fini le 20 décembre 1770. Cet orgue est un seize pieds ouverts, à quarante-six jeux, trois claviers à la main, un de pédale, et neuf soufflets. La montre est en étain fin d'Angleterre. Outre cet orgue, qui a coûté 19,500 écus de Hollande, il a construit : 1° celui de Benschop, positif à un seul clavier; 2° celui de la grande église de Gorinchem (en 1755), seize pieds, trois claviers, pédale, trente-deux jeux; 3° celui de l'église des Mennonites à Utrecht (en 1765), positif de dix jeux avec un seul clavier; 4° celui de Wœrden (en 1768), seize pieds, deux claviers, pédale et vingt-sept jeux; 5° celui de Ysselsteyn, à deux claviers, pédale et seize jeux; 6° celui de l'église française de Heusden, à neuf jeux; 7° celui de Oosterhout, de huit pieds et seize jeux; 8° enfin celui de Tilburg, de huit pieds et onze jeux.

BAKER (LE DOCTEUR), pianiste, violiniste et compositeur, naquit à Exeter, en 1768. La sœur de sa mère lui donna les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de sept ans, il jouait déjà les pièces de Handel et de Scarlatti. Vers le même temps on lui donna pour maîtres Hugues Bond et Jackson, alors organiste de l'église cathédrale d'Exeter : il prit aussi des leçons de Ward pour le violon. Quand il

eut atteint sa dix-septième année il quitta Exeter pour aller à Londres, où il fut accueilli dans la maison du comte de Uxbrige. Là, il perfectionna ses talens sous les leçons de Cramer le père et de Dussek. Ayant été nommé organiste à Staford, il se rendit dans ce lieu, ou il réside encore. Vers 1801, il s'est fait recevoir docteur en musique à Oxford. Ses compositions consistent en deux œuvres de sonate de piano, publiés à Londres; trois duos à quatre mains; six antiennes à quatre, cinq et six voix; fantaisies pour l'orgue; *l'Orage et la tempête*; *glees* à trois et quatre voix; duos à deux voix; l'ouverture et les airs des *Caffres*, divertissement représenté à Covent-Garden, et beaucoup de concertos pour violon, de duos, et d'airs variés pour piano.

BALANI (D. GABRIEL), compositeur qui vivait à Fano, vers la fin du 17me siècle, a composé la musique pour la prise d'habit d'une religieuse, et l'a fait imprimer sous ce titre : *Sacre Canzone*, Fano, 1682, in-4°.

BALARD (JEAN), habile joueur de luth, vers la fin du 16me siècle, dont Besardi a inséré quelques pièces dans son *Thesaurus Harmonicus*.

BALBASTRE (CLAUDE), né à Dijon le 8 décembre 1729, arriva à Paris le 16 octobre 1750. Il y fut accueilli par Rameau, son compatriote et son ami, qui lui donna des leçons. Son début, au concert spirituel, se fit le 21 mars 1755, par un concerto d'orgue qui fut fort applaudi, comme on le voit par le Mercure d'avril de cette année. Balbastre fut reçu organiste de l'église de S.-Roch, en survivance de *Landrin*, organiste du roi, le 26 mars 1756, et composa pour cette paroisse ses noëls en variations, qu'il exécuta tous les ans à la messe de minuit, jusqu'en 1762. A cette époque, l'archevêque de Paris lui fit défendre de toucher l'orgue à la messe de minuit, et pareille défense lui fut faite en 1776 pour ses *Te Deum* de la veille de S.-Roch, parce qu'ils attiraient trop de monde dans l'église. Reçu organiste de l'église de Paris en 1760, il obtint aussi le brevet d'organiste de MONSIEUR, en 1776, et conserva cet emploi jusqu'à la révolution. Balbastre est mort à Paris le 9 avril 1799. Il passe, en France, pour avoir imaginé le premier de faire organiser le piano, invention qui, dit-on, fut exécutée par *Cliquot*, facteur d'orgues renommé; mais elle est plus ancienne. On a, de Balbastre les compositions dont les titres suivent : 1° plusieurs *concertos d'orgue*, manuscrits; 2° *un livre de pièces de clavecin*, Paris, sans date; 3° *quatre suites de Noëls avec variations*, Paris, sans date; 4° *un livre de quatuors pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, une basse, et deux cors ad libitum*. Tous ces ouvrages sont écrits d'un style lâche et incorrect.

BALBI (MARC-ANTOINE), moine vénitien, est auteur d'un petit traité dont le premier titre est : *Regula brevis musicæ practicabilis cum quinque generibus proportionum practicabilium*, et le second : *Qui commenza la nobel opera de prattica musicale, ne la quale se tratta tutte le cose a la prattica pertinente, facta, compilata e ordinata per frate Marco-Antonio Balbi, veneto*. L'existence de cet ouvrage a été ignorée de tous les bibliographes. Bien que le premier titre soit en latin, l'ouvrage est écrit en assez mauvais italien. Il est imprimé en caractères gothiques, et ne contient que 7 feuillets ou 14 pages, sans date, lieu d'impression, ni nom d'imprimeur. Au reste, sous le rapport de l'art, c'est un ouvrage sans valeur.

BALBI (LOUIS), élève et imitateur de Constant Porta, né à Venise, vivait vers 1578. Il a publié des messes, des vêpres, des complies, des motets et des madrigaux; entre autres, *Cantiones ecclesiasticæ*, Venise 1576. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique quelques autres ouvrages de cet auteur : 1° *Ecclesiasticarum cantionum 4 vocum*; 2° *Ecclesiastici concent. 1-8 voc., liber 1*. Bodenchatz a inséré quatre motets à 8 voix

de ce musicien dans ses *Florilegii musici Portensis*.

BALBI (LAURENT), amateur, né en Italie, et bon violoncelliste, a publié les œuvres suivans : 1° *sonata da camera, a violino, violoncello e continuo*; 2° *sonate a violino solo e continuo*; 3° *sonate a due violini e violoncello*. Toutes ces compositions ont été gravées à Amsterdam, sans date.

BALBI (IGNACE); on a publié sous ce nom en Allemagne, vers 1782, quelques ariettes avec accompagnement. On présume qu'elles sont d'un tenor qui chantait à Lisbonne en 1756.

BALBIN (BOHUSLAW), jésuite hongrois, né à Kœniggratz en 1621, a écrit des *Miscellan. Regni Bohem.*, où il donne des détails intéressants sur la construction et la disposition d'un grand orgue, élevé dans l'église métropolitaine de Prague en 1757; dans un autre endroit (vol. 3) il traite des cloches des églises de la Bohême. Balbin est mort en 1688.

BALDACINI (ANTOINE-LOUIS), violoniste italien, qui vivait vers 1720, a publié *douze sonates à trois parties*, Amsterdam, sans date.

BALDAMUS (...) On connaît sous ce nom des *sonatines pour le piano à quatre mains*, œuvre premier. (Hambourg, Cranz), et deux chansons (*Lieder*) à deux voix avec accompagnement de piano, (Berlin, Cosmar).

BALDASSARI (PIERRE), compositeur, né à Rome dans le dix-septième siècle, a écrit à Brescia, en 1709, un oratorio intitulé : *Applausi eterni dell'amore manifestato nel Tempo*.

BALDENEKER (ULDARIC), musicien de cour et violiniste à Mayence, a publié à Francfort, vers 1784, *six trios concertans pour violon, viole et violoncelle*.

BALDENECKER (JEAN-BERNARD), violiniste et pianiste fixé à Francfort sur le Mein, s'est fait connaître, depuis le commencement du dix-neuvième siècle, par diverses compositions pour le violon et le piano. Ses ouvrages les plus connus sont, 1° Trois duos pour deux violons, op. 1. Offenbach, André. 2° Polonaise pour le piano, œuvre 2, Francfort, Fischer. 3° 6 Trios pour violon, alto et basse, Offenbach, André. 4° Polonaises pour le piano, œuvres 4 et 6, Francfort, Hoffmann et Dunst. 5° Polonaise en *ré* mineur pour le piano, Mayence, Schott. 6° *Le Cercle*, divertissement en trio pour violon, alto et violoncelle. Amsterdam, Steup. 7° Thême varié pour le piano, op. 7. Francfort, Hoffmann et Dunst. 8° Thême varié pour le violon, avec accomp. de violon et de violoncelle, Bonn, Simrock.

BALDENECKER (NICOLAS), vraisemblablement frère du précédent, a publié plusieurs œuvres de sonates et de solos pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Variations sur les thêmes originaux, œuvres 6 et 7, Mayence, Schott. 2° Variations sur le thême *La, ci darem la mano*, op. 8, Leipsick, Peters. 3° Variations sur un thême original, op. 9, Leipsick, Br. et Haertel. 4° Sept variations, œuvre 10. Mayence, Schott. 5° Trois sonates pour le piano, avec acc. de violon, op. 11, *ibid.* 6° Trois *idem*, op. 12. *ibid.* 7° Grande sonate, œuvre 13, Leipsick, Br. et Hærtel, 8° Trois sonates progressives, op. 14, *ib.* 9° Grande sonate pour piano seul, op. 15, Leipsick, Peters. 10° Sonate, œuvre 17, Offenbach, André. 11° Variations sur un thême original, op. 18, *ibid.* 12° Grande sonate avec acc. de violon, op. 19. 13° Douze chansons à voix seule, avec acc. de piano.

BALDI (JEAN) organiste à Pistoie, né dans cette ville vers la fin du 18e siècle, est considéré en Italie comme un des meilleurs élèves de Philippe Gherardeschi. Baldi a composé beaucoup de musique pour le violon, des messes et des psaumes. Il est actuellement vivant, dans sa ville natale.

BALDI (DOMINIQUE), la Bibliothèque du Roi possède des cantates italiennes manuscrites, sous le nom de cet auteur.

BALDINI (JÉRÔME), professeur de flûte, né à Vérone, a vécu à Paris dans la première moitié du 17e siècle. On a gravé dans

cette ville un livre de sonates pour une flûte seule, de sa composition.

BALDRATI (le père Barthélemy), cordelier italien, a vécu dans la première moitié du 17e siècle. La Bibliothèque du Roi possède de cet auteur : 1° Une messe à vingt-quatre voix, en manuscrit; 2° des motets à cinq et à six, aussi en manuscrit.

BALDUCCI (Maria), cantatrice, née à Gênes en 1758, avait une voix d'une étendue extraordinaire; mais son exécution était incorrecte, et son chant dépourvu d'expression. Elle chantait les rôles de *prima donna* à Venise, en 1778. Au carnaval de 1779, elle était à Milan, où elle chanta avec succès les rôles de *Calliroe*, dans l'opéra de Felice Alessandri, et de *Cleopatra*, dans celui d'Anfossi.

BALDUS (Bernardin), ou plutôt Baldi, abbé de Guastalla, dans le Mantouan, naquit à Urbino dans l'état de l'Église, le 6 juin 1553, et mourut le 10 octobre 1617. On a de ce fécond écrivain près de cent ouvrages, dont une partie est inédite. Parmi ceux qui ont été imprimés, on remarque un *Lexicon vitruvianum, seu de verborum vitruvianorum significatione* (Venise, 1594) dans lequel il explique tous les termes de musique contenus dans le traité d'architecture de Vitruve. La description de l'orgue hydraulique de cet auteur a mis à la torture Baldi, comme tous les autres commentateurs.

BALESTRA (Raimond), compositeur italien, vivait au commencement du dix-septième siècle. J.-B. Bonometti a inséré plusieurs psaumes et motets de Balestra dans sa collection intitulée : *Parnassus musicus Ferdinandæus*, publiée en 1615.

BALETTI (Elene-Riccoboni), connue sous le nom de *Rose Baletti*, cantatrice distinguée, naquit à Stuttgard en 1768. Au mois de novembre 1788, elle débuta au concert spirituel, à Paris, et elle entra immédiatement après dans la troupe des Bouffons du théâtre de Monsieur. Sa voix était douce, sa vocalisation parfaite et son expression touchante : aussi obtint-elle le plus beau succès parmi les amateurs (alors en petit nombre) qui fréquentaient ce théâtre. Vers 1792, elle retourna à Stuttgard, où elle devint cantatrice de la cour du duc de Wurtemberg.

BALHORN (Louis-Guillaume), né dans le duché de Holstein, mourut le 20 mai 1777. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Prolusio de phonascis veterum, vocis formandæ conservandæque magistris*, Altona et Hanovre, 1766, in-4°. Il y a de l'érudition dans cet écrit; mais il n'y a guère que cela; l'auteur laisse voir à chaque instant qu'il était étranger à la matière qu'il traitait. Il a au reste ce rapport avec tous les savans qui ont écrit sur la musique des anciens.

BALINO (Annibal-Pio-Fabri) surnommé *il Bolognese*, parce qu'il était né à Bologne, fut élève de Pistocchi, et l'un des meilleurs ténors de son temps. Appelé à la cour de Portugal pour y être premier chanteur de la chapelle royale, il mourut à Lisbonne, le 12 août 1760.

BALLABENE (Grégoire), né à Rome, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est mort dans la même ville vers 1800. Il s'est fait connaître du monde musical par une messe composée du *Kyrie* et du *Gloria*, à quarante-huit voix, divisées en douze chœurs, chef-d'œuvre de patience et de savoir. La cour de Portugal ayant fait demander à Pasquale Pisari, par son ambassadeur à Rome, un *Dixit* à seize voix, en quatre chœurs réels, ce *Dixit* fut essayé dans l'église des Douze-Apôtres par cent cinquante chanteurs, et on profita de cette occasion pour essayer aussi l'ouvrage de Ballabene, dont l'effet parut obscur; inconvénient inévitable dans des compositions si compliquées. D'ailleurs, des masses chantantes beaucoup plus considérables auraient été nécessaires pour rendre sensibles les rentrées des parties de chaque chœur. En 1778, la place de maître de chapelle de Saint-Pierre, de Rome, étant devenue vacante par la mort de Jean Costanzi, Ballebene se mit sur les rangs pour l'obte-

nir, mais ce fut Antoine Buroni qu'on choisit. M. l'abbé Santini possède en manuscrit un *Dixit* à seize voix, de Ballabene, un autre *Dixit* à huit, des messes et des motets à cinq, la *Sequence de Saint-Augustin* à quatre, et un *Amen* à quatre. On peut obtenir du même amateur des copies de la grande messe à quarante-huit voix, moyennant le prix de dix écus romains.

BALLARD, famille d'imprimeurs de musique qui pendant près de deux siècles eut en quelque sorte le monopole de l'impression des livres de musique, en France. Les divers privilèges qui successivement furent accordés à cette famille, peuvent être considérés comme la cause la plus puissante de l'état stationnaire dans lequel resta ce genre d'impression, jusque dans la seconde moitié du 18me siècle. Les caractères dont se servaient les Ballard avaient été gravés en 1540 par Guillaume le Bé; en 1750, ils s'en servaient encore après y avoir ajouté seulement quelques signes devenus indispensables. Chaque fois qu'un typographe voulut introduire quelque perfectionnement dans cette partie de l'art, les Ballard s'opposèrent, en vertu de leurs privilèges, et la cour soutint leurs prétentions. Robert Ballard, chef de la famille, fut pourvu de la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du roi*, conjointement avec Adrien-le-Roy son beau-frère, par lettres patentes de Henri II, en date du 16 fév. 1552. Charles IX confirma leur privilége. Ils imprimèrent en société 1° Le livre de *Tablature de Guiterne* (Guitare) d'Adrien-le-Roy, in-4° 1561; 2° les *Psaumes de David en vers, par Marot*, avec la musique, 1562, in-8°. *Les œuvres de Nicolas de la Grotte*, 1570, in-8°, et beaucoup d'autres collections.

BALLARD (PIERRE), fils du précédent, fut maintenu dans la charge de son père par Henri III et Henri IV. Ayant fait près de cinquante mille livres de dépenses pour l'acquisition des poinçons et des matrices de Le Bé, somme énorme, pour ce temps, Louis XIII le récompensa en lui accordant des lettres patentes en 1633. Parmi les ouvrages qu'il imprima, on remarque *Cent cinquante psaumes de David*, mis en musique par Claudin le Jeune, 1615, in-8°; et *Airs de différens auteurs, mis en tablature de luth*, 1617, in-4°.

BALLARD (ROBERT), fils de Pierre, fut pourvu de la même charge de seul imprimeur du roi pour la musique, par lettres patentes de Louis XIII, en date du 24 octobre 1639. Il fut successivement juge consul, administrateur des hôpitaux, et syndic de la chambre des libraires, depuis 1652 jusqu'en 1657.

BALLARD (CHRISTOPHE), fils de Robert, fut confirmé dans les attributions de ses pères, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 11 mai 1673.

BALLARD (JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE), fils du précédent, obtint les mêmes prérogatives que ses ancêtres, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 5 octobre 1695. Il a beaucoup imprimé, tant en ouvrages théoriques que pratiques. Il mourut avec le titre de doyen des grands juges consuls, en 1750.

BALLARD (CHRISTOPHE-JEAN-FRANÇ.), fils de Jean-Baptiste-Christophe, obtint de Louis XV des lettres patentes confirmatives, en date du 6 mai 1750. Il mourut en 1765, laissant un fils nommé Pierre-Robert-Christophe, qui obtint aussi des lettres patentes de Louis XV, en date du 20 octobre 1763. Tous ces privilèges ont été abolis depuis lors. La famille des Ballard, qui s'était montrée si peu désireuse de faire faire des progrès à l'impression de la musique, parce qu'elle avait pour elle la faveur des gens en place et une longue possession du monopole, fut attaquée dans ses intérêts par la gravure, et ne put soutenir long-temps sa dangereuse concurrence. Cependant, sans inventer de nouveau système pour la composition des caractères, il aurait été facile de rajeunir les formes; mais les Ballard s'obstinèrent à conserver leurs notes gothiques. En vain Fournier et De Gando,

en France, Antonio de Castro à Venise, et Breitkopf, à Leipsick, voyaient leurs efforts couronnés par le succès, la famille des Ballard, fière de son privilége, crut pouvoir se reposer sur lui du soin de sa fortune : cette fortune était déjà anéantie plusieurs années avant la révolution qui rendit à chacun la liberté de son industrie.

BALLAROTTI (FRANÇOIS), musicien italien qui vivait à la fin du dix-septième siècle, a composé la musique d'*Alciade o violenza d'Amore*, conjointement avec Charles Pullorolo et François Gasparini. Cet opéra a été représenté à Venise en 1699. Ballerotti a écrit aussi *Ariovisto*, avec Perti et Magni (Milan 1699) et *l'Amante impazzito* (Venise, 1714.)

BALLIÈRE DE LAISSEMENT (CHARLES-LOUIS-DENIS), né à Paris, le 9 mai 1729, est mort à Rouen, le 8 novembre 1800. Il cultiva tour à tour la musique, les lettres, la chimie, les mathématiques, et devint vice-président de l'académie de Rouen. Il eut des relations avec J.-J. Rousseau, d'Alembert, Diderot et Voltaire, écrivit le livret de quelques opéras comiques, et publia une *Théorie de la musique*, Paris, 1764, in-4°. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris 1810) ont remarqué avec justesse que cette théorie est essentiellement vicieuse, l'échelle des sons y étant fondée sur la gamme du cor et de la trompette, qui est fausse [1]. Cet ouvrage fut cependant approuvé par l'académie de Rouen; mais on sait que de pareilles approbations, accordées par des savans, étrangers à la musique, sont de peu de valeur. (Voy. le Journ. des Savants, ann. 1765, p. 291-320.) Jamard, chanoine régulier de Ste-Geneviève, s'est emparé du système de Ballière et l'a développé. (V. *Jamard*.)

BALLIONI (JÉROME), compositeur italien du seizième siècle, de qui l'on trouve deux motets à six voix, dans les *Florilegii musici Portensis* de Bodenchatz.

[1] Une théorie à peu près semblable avait déjà été proposée en Allemagne par Sorge (Voy. ce nom) dès 1741.

BALSAMINA (CAMILLE), excellente cantatrice, née à Milan, vers la fin du dix-huitième siècle. Douée d'une très belle voix de contralto, d'une sensibilité profonde, et possédant une vocalisation parfaite, elle fut accueillie avec enthousiasme partout où elle se fit entendre. Vers 1807 elle fut engagée comme première cantatrice à la cour du prince Eugène, vice-roi d'Italie. Appelée à Paris, à l'occasion du mariage de Napoléon Bonaparte avec Marie Louise, archiduchesse d'Autriche, elle fut surprise par un temps affreux, sur le Mont-Cenis; sa santé en fut dérangée; le mal augmenta pendant son séjour en France. On crut que l'air de l'Italie lui rendroit la santé; mais, de retour à Milan, elle ne se rétablit point, et enfin elle mourut le 9 août 1810.

BALTAZARINI, musicien italien, connu en France sous le nom de *Beaujoyeux*, fut le meilleur violon de son temps. Le maréchal de Brissac l'amena du Piémont, en 1577, à la reine Catherine de Médicis, qui le nomma intendant de sa musique, et son premier valet de chambre. Henri III le chargea de l'ordonnance des fêtes de la cour; il s'acquitta long-temps de cet emploi avec intelligence. C'est lui qui conçut le plan du spectacle dramatique mêlé de musique et de danse qu'il a fait imprimer sous le titre de *Ballet comique de la royne, faict aux nopces de M. le duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses*. Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1582, in-4°. Toutefois la musique de cette pièce ne fut pas composée par lui, car il dit dans sa préface que Beaulieu et *Maistre Salmon*, musiciens de la chambre du roi, furent chargés de cette partie de l'ouvrage.

BALTZAR (THOMAS), né à Lubeck dans la première moitié du 17me siècle, fut le premier virtuose sur le violon qu'on entendit en Angleterre. Arrivé à Londres en 1658, Baltzar n'y resta pas long temps; il se rendit à Oxford où il séjourna pendant

deux ans. Avant qu'on l'eût entendu dans la Grande-Bretagne, un horloger de ce pays, nommé David Mell, y passait pour le plus habile violiniste. La prévention anglaise opposa cet horloger pendant quelque temps à Baltzar, mais la supériorité incontestable de celui-ci finit par l'emporter. A la restauration, Baltzar obtint la place de maître des concerts de Charles II, mais il ne jouit pas long-temps des avantages de cette position, car son intempérance le conduisit au tombeau dans le mois de juillet 1663. Burney, qui possédait une collection de ses compositions, assure qu'elles renferment des difficultés qu'on ne trouve dans aucun des ouvrages composés de son temps pour le violon. Un œuvre de sonates pour viole à six cordes, violon, basse de viole et basse continue pour le clavecin, composé par Baltzar, existait autrefois dans la collection de Britton (V. ce nom).

BAMBERGER (SABINE ET ÈVE), sœurs, nées dans le midi de l'Allemagne, sont d'agréables cantatrices qui ont obtenu des succès au théâtre depuis quelques années, particulièrement dans le genre qu'on appelle *operette*. L'aînée (Sabine) après avoir chanté quelque temps à Würzbourg, à Francfort sur le Mein, et à Berlin, au théâtre de Kœnigstadt, a été engagée à Cassel. Ève, née en 1811, et beaucoup plus jeune que sa sœur, a débuté à Berlin (Kœnigstadt) en 1828. Sa voix a paru douce, son jeu expressif et son aspect agréable.

BAMBINI (FÉLIX), né à Bologne vers 1742, vint en France en 1752 avec une troupe de comédiens italiens, dont son père était directeur. Après avoir séjourné quelque temps à Strasbourg, cette troupe vint à Paris où elle représenta les intermèdes de *Pergolèse*, de *Jomelli*, et d'autres maîtres célèbres de cette époque, sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Bambini, alors âgé de neuf ans, tenait le clavecin et même composait quelques airs de seconds rôles, qu'on introduisait dans les intermèdes. La lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française ayant allumé la guerre entre les partisans de cette musique et ceux de la musique italienne, ces disputes se terminèrent par l'expulsion des bouffons. Le jeune Bambini resta en France et continua ses études sous Bordenave et Rigade, dont le mauvais goût et l'ignorance gâtèrent vraisemblablement les heureuses dispositions de cet enfant, car après avoir été un prodige dans ses premières années, il ne devint qu'un homme médiocre. Son existence à Paris ne fut que celle d'un maître de clavecin. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Les Amants de village*, en 1774 ; 2° *Nicaise*, en 1776, tous deux à l'Opéra-Comique 3° *Les fourberies de Mathurin ;* 4° *l'Amour l'emporte*, aux Beaujolois ; 5° huit œuvres de *sonates de piano ;* 6° un œuvre de *trios pour violon, alto et basse*. 7° *Méthode pour le piano*, avec Nicolay, Paris, in-fol. ; 8° *Six symphonies* à 4 ; 9° *Petits airs pour le piano-forte, avec accompagnement de violon*, in-folio oblong.

BANCHIERI (ADRIEN), né à Bologne vers 1567, fut d'abord moine olivetain, organiste de saint Michel *in Bosco*, et devint ensuite abbé titulaire de son ordre ; il mourut en 1634. Ce moine s'est distingué par des compositions sacrées et profanes d'un bon style, et par la publication de plusieurs ouvrages didactiques. Voici la liste de ses productions les plus connues : 1° *La Pazzia senile; raggionamenti vaghi e dilettevoli, composti e dati in Luce colla musica a* 3 *voci*, Venise, 1598, in-4°, Cologne, 1601, in-4°, et Venise, 1627, in-4° ; 2° *Lo studio dilettevole di A. Banchieri a* 3 *voci, nuovamente con vaghi argomenti e spassevoli intermedii fiorito dall' Anfiparnasso, commedia musicale del Orazio Vecchi*, Cologne, 1603, in-4° ; 3° *Madrigali a tre, op.* 3 ; 4° *Salutazione loretane a otto voci, op.* 4 ; 5° *Fantasia o canzonette francese, per suonare nel organo, ossia altro stromento a quattro ;* 6° *Tirsi, Fili e Clori, madrigali a* 3, *lib.* 3 ; 7° *Canzone a tre ;*

8° *Sinfonie ecclesiastiche ossia canzonette francese per suonare e cantare, a 4, op.* 16; 9° *Conclusioni nel suono dell'organo, novellamente tradotte e dilucidate in scrittori musici ed organisti celebri, op.* 20, Bologne, 1609, in-4°; 10 *La cartella di musica*, Venise, 1610, in-4°; 11° *Brevi e primi documenti musicali*, Venise, 1613, in-4°; 12° *Duo in contrappunto sopra ut, re, mi, fa, sol, la*, Venise, 1613, in-4°; 13° *Duo spartiti al contrappunto in corrispondenza tra gli dodici modi, e otto tuoni, sopra li quali si pratica il metodo di fugare le cadenze con tutte le risoluzioni di seconda, quarta, quinta diminuta e settima, con le di loro duplicate, etc.* Venise, 1613, in-4°; 13° (bis) *Esempio di componere a varie voci sopra un basso di canto fermo, che faccia con le parti in mano effetto di vago contrappunto alla mente*, Venise, Vicenti, 1613. 14° *Cartellina del canto fermo gregoriano*. Bologne, 1614. La *Cartella di musica* et la *Cartellina* ont été réunies en un seul et même ouvrage sous ce titre : *Cartella musicale del canto figurato, fermo, e contrappunto, terza impresa ampliata*. Venezia, 1614, in-14°; 15° *Directorio Monastico di canto fermo per uso della congregazione Olivetana*. Bologne, 1615. E. L. Gerber cite cet ouvrage sous ce titre latin : *Directorium cantus monastici de præparatione ad missam et de modulatione organi*. Il est vraisemblable qu'il a pris ce titre traduit dans quelque bibliothécaire monastique, et que ce n'est pas, comme il le dit, le titre original. La deuxième édition a paru à Bologne en 1622 sous ce titre : *Il Cantore Olivetano*; 16° *Misse, motette con un basso et due tenori, lib.* 1, *op.* 24; 17° *Moderna pratica musicale prodotta dalle buone osservazioni degli antichi musici all'atto pratico delli compositori moderni*, Venezia, 1613. Une deuxième édition a été publié dans la même ville en 1617. Cet ouvrage est un des premiers où l'art de chiffrer la basse pour l'accompagnement a été enseigné, 18° *La Barca di Venezia a Padua, madrigali a 3 voci*, Venise, 1623; 19° *Misse, salmi e letanie a 3 voci*, Venise, 1625, in-4°; 20° *Misse a cinque voci*, Venise, 1625; 21° *Gemelli Armonici, Motteti a 2*, Venise, 1625; 22° *Il Principiante fanciullo*, Venise, 1625; 23° *Il Virtuoso ritrovato academico, concerti a 2, 3, 4, et 5 stromenti*, Venise, 1626; 14° *La fida Fanciulla, commedia esemplare* (en prose) *con musicale intermedi apparenti e inapparenti*, Bologne, 1628; et 1629, in-8°, obl. 25° *Lettere armoniche*, Bologne, 1628; 26° *Dialogi, concentus et symphoniæ 2 vocibus decantandæ*, Ingolstadt 1629, in-4°; 27° *Trattenimenti di villa concertati a 5 voci*, Venise, 1630. Les collections de messes et de motets de Domfrid contiennent plusieurs pièces de Banchieri. Ce moine était aussi poète et a composé plusieurs comédies qu'il a publiées sous le nom académique de *Camillo Scaligeri della Fratta*.

BANDELLONI (Luigi), célèbre poète et compositeur, né à Rome, et vivant actuellement en cette ville, a eu pour maître de contrepoint un moine nommé *le P. Teofilo*. Pour le chant et l'expression, il s'est fait imitateur de Zingarelli. Kandler a dit de lui, dans sa dissertation sur l'état actuel de la musique à Rome : « Nous considérons Bandelloni comme un génie pour la poésie comme un beau talent pour la musique. Poète, il crée ; musicien il arrange avec goût. Ses ouvrages sont tous d'après les règles de l'art, et prouvent une grande profondeur de jugement. » Le même critique ajoute, dans un autre endroit : « Bandelloni vit très retiré, et regrette en philosophe les erreurs de son époque, qu'il châtie souvent fort poétiquement dans ses satires. Son dernier poème inédit, dans le genre didactique, *Sulla musica odierna*, contient tant de passages pleins d'esprit, tant de portraits piquans des compositeurs de nos jours, qu'il mériterait bien les honneurs d'une traduction. » Les

meilleures compositions de M. Bandelloni sont, dit-on, quelques sonnets de Pétrarque, des octaves du Tasse, et quelques morceaux du Dante qu'il a mis en musique, avec accompagnement de piano ou de divers autres instrumens. Ses *Preghiere a Dio*, pour trois voix, ont été publiées à Naples. On connaît aussi de ce poète-compositeur un *Tantum Ergo*, un hymne à Sainte-Agnès, des messes, des motets et des psaumes pour plusieurs voix et orchestre, ainsi que des cantates, sous le nom d'*Azioni Teatrali*, pour différentes voix avec chœurs et instrumens. On remarque parmi celles-ci *Alceste*, *Pyrame et Thisbé*, *l'Amour et Psyché*, *Clitemnestre et Egisthe*, *la Cassandra* et *Agamemnon*. Tous ces ouvrages sont dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini, à Rome.

BANDERALI (DAVID), professeur de chant au conservatoire royal de Paris, est né à Milan, vers 1785. Après avoir fini ses études musicales, il débuta dans l'été de 1806 au théâtre *Carcano* de sa ville natale comme *buffo tenore*, emploi fort rare et qui fut en quelque sorte créé pour lui. Je crois que c'est dans l'opéra d'Orgitano *Non credere alle apparenze* qu'il se fit entendre pour la première fois. Après ce début, Banderali chanta dans différentes villes jusqu'en 1811, où il revint à Milan pour y jouer pendant les saisons du printemps et de l'été au théâtre Careano. Peu de temps après il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, et il fut nommé professeur de cette partie de l'art musical au conservatoire de Milan. Dans cette situation, plusieurs cantatrices, qui depuis lors ont acquis de la réputation, devinrent ses élèves. Bien que M. Banderali ne parût plus sur le théâtre, il se faisait entendre quelquefois dans des concerts; c'est ainsi qu'en 1817, il chanta dans des Académies le 11 et le 15 avril, à *la Scala*, et, le 7 mars 1819, au même théâtre.

Consulté par M. le vicomte de Larochefoucault sur le choix d'un bon maître de chant italien pour le conservatoire de Paris, Rossini indiqua M. Banderali. Un commissaire fut envoyé à Milan pour traiter avec lui; des avantages considérables lui furent assurés et il vint s'établir à Paris au commencement de 1828; mais la révolution de juillet 1830 vint ensuite changer sa position et l'obliger à réclamer par les voies judiciaires l'exécution des engagemens qu'on avait pris avec lui; cependant il n'a jamais cessé ses fonctions de maître de chant au conservatoire. Comme compositeur, M. Banderali s'est fait connaître par *4 Ariette italiane per soprano*, publiées à Milan, chez Ricordi.

BANDI (GIORGI-BRIGIDA), cantatrice connue en France sous le nom de *Banti*, naquit à *Monticelli d'Ongina*, dans le Parmesan, vers 1756, et mourut à Bologne le 18 février 1806. Suivant une autre opinion, elle serait née en 1757 à Crema, dans la Lombardie vénitienne. La beauté, l'étendue et l'accent de sa voix en firent une cantatrice du premier ordre. De Vismes, ancien entrepreneur de l'Opéra entendit un soir, en 1778, près d'un café, sur les boulevards, une voix dont l'accent le frappa. C'était Brigite Bandi : il lui glissa un louis dans la main, et lui dit de venir le lendemain matin. Elle fut exacte au rendez-vous. Après avoir entendu deux fois un air de bravoure de Sacchini, elle le chanta admirablement. De Vismes l'engagea sur-le-champ pour la troupe de l'Opéra-Buffa, et lo fit débuter par un air qu'elle chanta entre le second et le troisième acte d'*Iphigénie en Aulide*; son succès fut prodigieux, et dès ce moment commença pour elle une nouvelle carrière. Tour à tour elle a brillé sur les principaux théâtres de l'Europe. En 1780, elle alla à Vienne; de là à Florence; ensuite à Milan, à Venise, à Naples et à Londres, où elle chanta avec le même succès pendant neuf années consécutives. En 1786 elle chantait avec Crescentini au théâtre de la Scala de Milan, et ce fut pour elle que Salvatore Rispoli écrivit dans cette saison son *Ipermestra*. Dans l'été de 1789, elle chanta au même théâ-

tre l'*Enea e Lavinia* de Guglielmi. Enfin, au carnaval et au printemps de 1805, elle se fit entendre avec Marchesi, Gaetano Crivelli et Binaghi sur la même scène; elle n'était plus alors que l'ombre d'elle-même; cependant elle était encore écoutée avec plaisir. Après sa mort on ouvrit son corps pour connaître la cause de la puissance extraordinaire de sa voix, et l'on crut pouvoir l'attribuer au volume considérable de ses poumons. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont fait deux articles de *Bandi* et de *Banti*.

BANDINI (ANGE-MARIE), né à Florence, le 25 septembre 1726, fut l'un des littérateurs les plus savans du 18e siècle. Après avoir fait ses études chez les jésuites, il se livra entièrement aux recherches relatives à l'histoire littéraire. Au milieu de ses travaux, il fit un voyage à Vienne, un autre à Rome, et il prit dans cette dernière ville les ordres ecclésiastiques. En 1756, il fut pourvu par l'Empereur d'un canonicat à Florence et de la place de bibliothécaire en chef de la bibliothèque Laurentienne; il conserva ce dernier emploi jusqu'à sa mort arrivée en 1800. Par son testament il a fondé une maison d'éducation publique, et a consacré le reste de son bien à divers actes de bienfaisance. Parmi ses écrits, on distingue ceux-ci, relatifs à l'histoire de la musique; 1° *Dissertatio de saltationibus veterum*, qui a été insérée dans le tome V des œuvres de *Meursius*, 2° *De vitâ et scriptis Joan. Bapt. Donii Patricii Florentini, libri V, adnotationibus illustrati, accedit ejusdem Donii litterarium commercium nunc primum in lucem editum*, Florence, 1755, in-fol. Je ne sais où Forkel a trouvé que cette dissertation sur la vie et les écrits de Doni est en deux volumes in-folio; Lichtenthal n'a pas manqué de le copier en cela.

BANEUX (....), né à Paris, vers 1800, a été admis au conservatoire comme élève, et y a reçu des leçons de M. Dauprat pour le cor. Après avoir terminé ses études, il est entré à l'orchestre du Gymnase dramatique comme premier cor, et de là est passé à l'Opéra-Comique en 1825. Il s'est fait connaître comme compositeur par une *Fantaisie pour cor et piano*, publiée à Paris, chez Janet et Cotelle.

BANFI (JULES), luthiste né à Milan, dans la première moitié du 17me siècle, était fils d'un médecin de cette ville. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il fut obligé de se réfugier chez son oncle Carlo Francesco Banfi, qui lui apprit à jouer du luth. Des affaires de famille ayant obligé Jules Banfi à faire un voyage en Espagne, son vaisseau fut pris par un corsaire, près des côtes de la Catalogne, et lui-même fut conduit à Tunis et vendu comme esclave. Dans cette situation il se souvint qu'un franciscain lui avait dit qu'étant aussi esclave à Tunis, il avait obtenu sa liberté en jouant du luth devant le Bey. Banfi demanda à être présenté à ce prince, et à entrer à son service. Son espoir ne fut point déçu, car il devint bientôt le favori du Bey. Profitant de la liberté dont il jouissait, il se mit à étudier la fortification des places et l'artillerie. Après quelques années de séjour à Tunis, il obtint de son maître la permission de faire un voyage en Italie, d'où il passa à Madrid. Le roi d'Espagne ayant été informé des connaissances que possédait Banfi, le nomma ingénieur et ensuite lieutenant-général d'artillerie. Walther dit qu'il mourut à Madrid dans cette position élevée. Avant d'entreprendre ses voyages, Banfi avait publié un traité de l'art de jouer de la guitare, sous ce titre: *Il maestro di chitarra, Milano*, 1653.

BANISTER (JEAN), violiniste et directeur de la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre, naquit dans la paroisse de Saint-Gilles, près de Londres, vers 1630. Son père, musicien au service de cette paroisse, lui enseigna les premiers principes de la musique; en peu de temps il devint un habile violiniste; le roi d'Angleterre l'envoya en France à ses frais, pour qu'il y perfectionnât son talent. A son retour il fut

nommé membre de la chapelle royale, mais il perdit cette place pour avoir dit devant le roi que le talent des Anglais sur le violon était inférieur à celui des Français. Dans cette situation, il chercha à tirer parti de son talent en fondant chez lui des soirées de musique, et une école à laquelle il donna en 1676 le titre pompeux d'*Académie*. Banister a mis en musique l'Opéra de *Circé*, qui fut représenté au théâtre de *Dorset-Garden*, en 1676. On a aussi des airs de sa composition insérés dans les collections de son temps, et plusieurs morceaux pour le violon. Il mourut le 3 octobre 1676, et fut inhumé à l'abbaie de Westminster.

BANISTER (JEAN), surnommé *le Jeune*, fils du précédent, né à Londres vers 1663, apprit à jouer du violon sous la direction de son père. Ayant été admis comme violiniste au théâtre du Drury-Lane, il conserva cet emploi jusqu'en 1720, époque où il fut remplacé par *Carbonelli*. Il est mort en 1725. On a de lui des caprices variés pour violon, insérés dans la collection intitulée *Division Violin*; il a aussi publié un collection de musique de différens caractères composée par lui et par Godefroy Finger.

BANNER (RICHARD), savant ecclésiastique anglais, docteur en théologie à l'université d'Oxford, naquit vers la fin du 17me siècle. Il a fait imprimer un discours d'inauguration qu'il avait prononcé, sous le titre de *Musick at Worcester*. Londres, 1737, in-8°.

BANNIERI (ANTOINE), né à Rome en 1638, fut amené très jeune à Paris. Il était laid et contrefait, mais doué d'une des plus belles voix de *soprano* qu'on eut jamais entendues. Ayant eu l'honneur de chanter devant Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, cette princesse le prit en affection et le combla de bontés. Pour prévenir la perte de sa voix, Bannieri engagea un chirurgien à lui faire l'opération de la castration. Celui-ci n'y consentit que sous la promesse d'un secret inviolable. Quelques années après, l'on s'aperçut qu'au lieu de muer, la voix de Bannieri embellissait tous les jours, et l'on découvrit enfin quelle en était la cause. Cela vint aux oreilles du roi, qui l'interrogea pour savoir qui lui avait fait l'opération : *Sire*, lui dit Bannieri, *j'ai donné ma parole d'honneur de ne point le nommer, et je supplie votre majesté de ne pas m'y contraindre. — Tu fais bien, lui répondit Louis XIV, car je le ferais pendre, et c'est ainsi que je ferai traiter le premier qui s'avisera de commettre une pareille abomination.* Le roi voulait d'abord chasser le chanteur; mais il lui rendit ses bontés, et ne lui accorda sa retraite que lorsqu'il eut atteint l'âge de soixante dix-ans. Bannieri en vécut encore plus de trente, et mourut en 1740, âgé de cent et deux ans.

BANNUS (JEAN-ALBERT), professeur de droit à Harlem, vers le milieu du 17me siècle, a écrit un petit traité sur la musique, intitulé : *Dissertatio Epistolica de musicâ natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo, ad incomparabilem virum Petrum Scriverium*. Harlem, 1634, in-12. On trouve aussi ce petit ouvrage dans la collection intitulée : *Gh.-Jo. Vossii et aliorum dissertationibus de studiis bene instituendis*, 1658, in-12°, et dans le recueil des épîtres de Grotius et autres auteurs, Amsterdam, 1643, in-12, p. 666. Bœcler (Bibliogr. crit., p. 509) dit que Bannus est auteur d'un traité intitulé *Delicias Musicæ veteris*; mais il n'indique pas le lieu où il a été publié : l'existence de ce livre est au moins douteuse.

BANWART (JACQUES), compositeur, né en Suède au commencement du 17me siècle, fut maître de chapelle à la cathédrale de Constance. Il est mort peu avant 1657. On connaît de lui : 1° *Teutsch mit neu Componiren Stücken und Couranten gemehrte Tafel Musik, von* 2, 3, 4. *Instrumenten. Constance*, 1652, in-4°; 2° *Motetæ sacræ ex Thesauro Musico Jac. Banwart, von* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 *Stimmen, mit* 4 *Ripienis. Constance*,

1661, in-4°. La bibliothèque du Roi possède aussi de cet auteur : 3° *Missarum opus, 4 et 5 vocibus, addita una a 10 o verè 18 cum triplici basso ad organum, lib.* 1 *et* 2, Constance, 1657, in-4°. Cet ouvrage est indiqué au titre comme l'œuvre premier (posthume), ou cinquième de l'auteur. Aucun mérite remarquable ne distingue ces messes : cependant il y en a une à trois chœurs qui est curieuse.

BAPTISTA (JEAN), compositeur de musique, vivait vers 1550. On trouve quelques morceaux de sa composition dans l'ouvrage d'Ammerbach intitulé : *Orgel oder instrumenten Tabulatur* (Tablature pour orgue et autres instrumens). Leipsick, 1571, in-fol.

Un autre musicien du même nom, qui vivait dans la première moitié du 18me siècle, a composé plusieurs œuvres de sonates de flûte qui ont été gravés à Paris.

BAPTISTE ANET, dit BAPTISTE, eut en France la réputation d'être le plus habile violiniste de son temps. Il avait reçu des leçons de Corelli, qui lui avait enseigné à jouer correctement ses sonates, ce que peu de gens pouvaient faire alors. Lorsqu'il vint à Paris, il fut regardé comme un prodige, et cela ne paraîtra pas étonnant, si l'on se rappelle l'état de faiblesse où était alors la musique instrumentale en France. On assure que Baptiste fut l'un des premiers violinistes qui jouèrent sur la double corde : cela n'est pas exact. Ce fut vers 1700 qu'il vint à Paris : il passa depuis lors en Pologne, où il est mort, chef de la musique du roi. Il a publié à Paris, 1° *Sonates de violon*, 1er, 2e, 3e, livres ; 2° *Deux suites de pièces à deux musettes*, œuvre 2; 3° Six duos pour 2 musettes, œuvre 3.

BAPTISTE (LOUIS-ALBERT-FRÉDÉRIC), bon violiniste et compositeur pour son instrument, naquit à Attingen, en Souabe, le 8 août 1700. A l'âge de trois ans, il suivit son père à Darmstadt ; et il y resta jusqu'à ce qu'il eût atteint sa 17me année. Ses voyages l'amenèrent à Paris en 1718; mais la musique française ne fut point de son goût ; et il partit pour l'Italie, qu'il parcourut, ainsi que plusieurs autres pays de l'Europe. En 1723 il se fixa à Cassel, où il se fit maître de danse. On a de lui : 1° Douze solos pour le violon ; 2° Six solos pour le violoncelle; 3° Six trios pour hautbois et basse; 4° Plus de trente-six solos pour la basse de viole; 5° Douze concertos pour le même instrument ; 6° Six sonates pour la flûte traversière : ces dernières ont été publiées à Augsbourg.

BARBANT (CHARLES), musicien anglais, fut organiste de la chapelle du comte Haslang, ambassadeur de Bavière à Londres, en 1764. Les catalogues des marchands de musique de Londres indiquent les ouvrages suivans de sa composition : 1° Symphonies à grand orchestre, œuvre 5 ; 2° Un livre de trios de violon; 3° Un œuvre de trios de clavecin; 4° Un œuvre de duos de flûte ; 5° Deux sonates pour clavecin. On connaît aussi de lui en manuscrit : *Hymni Sacri, Antiphonæ*, en partition.

BARBARINO (BARTOLOMEO), compositeur, né à Fabiano, dans la Marche d'Ancône, et qui fut nommé *Il Pisarino*, a publié des *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1609, et *Madrigali a tre voci da cantarsi nel clavicembalo*. Venise, 1617.

BARBARO (DANIEL), patriarche d'Aquilée, et l'un des descendans de François Barbaro, célèbre littérateur du 15me siècle, naquit à Venise le 8 février 1513. Il fit ses études à Padoue, et s'adonna particulièrement aux mathématiques. Ayant été reçu docteur de la faculté des arts, en 1540, il retourna à Venise, et vers 1548 il fut chargé d'une ambassade auprès du roi d'Angleterre, Édouard VI. En 1550, on le nomma coadjuteur du patriarche d'Aquilée, et, dès ce moment, il prit le titre de Patriarche élu. Barbaro est mort à Venise, le 12 avril 1570. Il a donné une traduction italienne de Vitruve sous ce titre: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati*, Venise, 1556, in-fol. Il y en a une seconde édition, qui est la plus estimée, Venise, 1567, in-4°.

On y trouve quelques notes sur la musique des anciens. En 1567 Barbaro a donné à Venise d'autres commentaires latins sur Vitruve, in-fol. dans lesquels on trouve des notes importantes sur le 13e chapitre du 10e livre, qui traite de l'orgue hydraulique. Le père Martini cite aussi de lui un traité intitulé : *Della musica*, qui est resté manuscrit, (voy. *Stor. della musica*, t. I, p. 449).

BARBELLA (EMMANUEL), né à Naples, commença l'étude du violon à six ans et demi, sous la direction de son père, François Barbella. Après la mort de celui-ci, Emmanuel reçut des conseils de Zaga. Pascalino Bini, élève de Tartini, lui donna ensuite des leçons pendant plusieurs années. Le premier maître de contrepoint de Barbella fut Michel Gabbalone ; puis il devint élève de Leo, qui disait en plaisantant : *Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente* (Si ce n'est pour la musique, Barbella est un âne qui ne sait rien). Il devint habile violiniste, et fit quelques élèves parmi lesquels on distingue Raimondi. Barbella fut grand partisan du système harmonique de Tartini, qu'il ne comprenait pas. Il mourut à Naples en 1773. On a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Six duos pour deux violons*, Londres, sans date ; 2° *Six sonates pour violon*, Londres ; 3° *Six duos pour violon*, op. 3, Paris ; 4° *Six duos pour violoncelle*, op. 4, Paris. Burney a inséré dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 561) une pièce charmante, à double corde, de ce violiniste ; elle a pour titre : *Tinna nonna, per prender sonno*. On a gravé chez Louis, à Paris, trois œuvres de *duos pour deux violons*, sous le nom de Barbella.

BARBEREAU (MATHURIN-AUGUSTE-BALTHASAR), né à Paris, le 14 novembre 1799, a été admis au conservatoire le 14 août 1810, et y a fait toutes ses études musicales, depuis le solfège et le violon jusqu'à la composition. M. Reicha a été son maître de contrepoint. Au concours de l'Institut de France, en 1824, M. Barbereau a obtenu le premier grand prix de composition musicale pour la cantate intitulée *Agnès Sorel*, qui fut exécutée à grand orchestre le 4 octobre de la même année. Après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, comme pensionnaire du gouvernement, M. Barbereau est revenu à Paris, où il a été choisi pour chef d'orchestre du *théâtre des Nouveautés*. Il y a fait exécuter plusieurs ouvertures, et a composé une partie de la musique de l'opera-pasticcio qui fut représenté à ce théâtre, au mois de novembre 1831, sous ce titre : *Les Sybarites de Florence*. Depuis lors il a écrit la musique d'un opéra comique qui est reçu et qui doit être joué bientôt.

BARBET (ADRIEN), musicien français qui vivait vers la fin du 16me siècle, a publié un traité de musique sous ce titre : *Exemplaire des douze tons de la musique, et de leur nature*. Anvers, 1599, in-4°.

BARBETTI (JULES-CÉSAR), luthiste de Padoue, a publié dans cette ville, en 1582, un ouvrage intitulé : *Tabulæ Musicæ testidunariæ hexacordæ et heptachordæ*, in-4°. C'est une méthode de doigté pour les deux luths à six et à sept cordes qui étaient encore en usage du temps de l'auteur. Le portrait de Barbetti ou *Barbetta* se trouve au commencement de cet ouvrage.

BARBIERI (LUCIO). M. l'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit des motets à six voix et des psaumes à huit, sous ce nom.

BARBINGANT, contrepuntiste qui vécut dans la première moitié du 15me siècle, et dont Tinctor parle en plusieurs endroits de ses ouvrages. Il y a lieu de croire qu'il était né dans la Picardie, car toutes les terminaisons de noms en *gant*, si nombreuses à cette époque, appartiennent particulièrement à cette province. Barbingant fut le successeur immédiat de Dufay et de Bincheis, et le contemporain de Domart. Jusqu'à ce moment je n'ai rien trouvé des

compositions de ce musicien, si ce n'est un fragment fort court, à deux parties, conservé par Tinctor.

BARBION (EUSTACHE), musicien français, paraît avoir vécu dans le commencement du 16me siècle. Il a composé quelques chansons françaises à quatre parties qui se trouvent dans une collection manuscrite de compositions de cette espèce appartenant à la reine des Français. Les autres compositeurs de ce recueil sont Le Gendre, Sandrin, Jannequin, Mernable, Jacotin, Passereau, etc.

BARBOSA (ARIAS), né à Aveiro, en Portugal, étudia à Florence sous Ange Politien, et alla ensuite à Salamanque prendre possession de la chaire d'éloquence, qu'il conserva pendant 20 ans. Le roi de Portugal, Jean III, le donna ensuite comme précepteur à ses deux frères. Il est mort en 1520, et, selon d'autres, en 1530. On a de lui un ouvrage intitulé : *Epometria*, Séville, 1520, in-4°, dans lequel il traite *de la génération des tons.*

BARCA (ALEXANDRE), de la congrégation des écoles chrétiennes, professeur émérite de droit naturel et social à l'université de Padoue, et membre de l'académie de cette ville, naquit à Bergame le 26 novembre 1741, et mourut à Padoue, le 13 juin 1814. Son premier ouvrage relatif à la théorie de la musique, a pour titre : *Nuovi teoremi sulle divisioni delle ragioni degli intervalli de' suoni*, Bergamo, 1781, 4°. Il publia ensuite, dans les *Essais scientifiques et littéraires de l'académie* de cette ville (T. 1. 1786, in-4°), un mémoire de 53 pages intitulé : *Introduzione ad una nuova Teoria di musica*, qu'il avait lu à l'académie, le 23 janvier 1783. Il y analyse la théorie du père Valotti (*Saggi scientifici e letter. dell' academia di Padova*, Tom. 1, p. 365 — 418). Il paraît que Barca écrivit une suite de mémoires sur cette nouvelle théorie de Valotti, car son biographe, le professeur Gio. Mairoui da Ponte cite le sixième qui existe chez les héritiers de l'auteur, sous ce titre : *Memoria sesta della nuova teoria di musica* (*V. Orazione recitata nelle solenni esequie del P. D. Alessandro Barca, ec., il dì* 14 *giugno* 1814. Bergamo, Stamperia Natali, 1814, 8°). Un autre mémoire manuscrit intitulé : *Memoria intorno lo stato attuale della musica*, se trouve entre les mains du maître de chapelle Simon Mayr, à Bergame. Ce dernier ouvrage avait été écrit par ordre du ministre de l'instruction publique, sous le gouvernement de Napoléon.

BARCA (FRANÇOIS), moine Portugais, naquit à Evora, dans les premières années du 17me siècle. Il entra dans l'ordre des chanoines réguliers, au monastère *de tous les saints*, à Palmele, en 1625, et devint maître de chapelle de son couvent, en 1640. Il a beaucoup écrit pour l'église. Tous ses ouvrages, restés en manuscrit, étaient dans la bibliothèque du roi de Portugal, avant le tremblement de terre qui détruisit la ville de Lisbonne, en 1755.

BARCICKY (A.-J.), pianiste polonais actuellement vivant, a publié à Vienne, chez Diabelli, deux *Fantaisies polonaises pour le piano*, n° 1, en *sol* mineur, n° 2, en *ré.*

BAREO (V.), guitariste italien, fixé à Vienne, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Rondeau pour deux guitares, op. 1. Vienne, Artaria; 2° Caprice brillant pour deux guitares, op. 2. Vienne, Weigl; 3° 12 écossaises pour deux guitares, op. 3. Vienne, Bermann; 4° 12 Laendler pour deux guitares, op. 4. Vienne, Diabelli.

BARDI (JEAN), comte de Vernio, noble florentin, vivait dans la dernière moitié du 16me siècle, et se distingua par ses talens et ses connaissances dans les lettres, dans les sciences et dans les arts. Il était membre de l'académie de la Crusca, et de celle des *Alterati* de Florence. Le pape, Clément VIII[1], l'appela à Rome, et le fit son

[1] Et non Urbain VIII, comme on le dit dans *la Biographie universelle*; car ce pape ne parvint au siège pontifical qu'en 1623, époque où il paraît que Bardi ne vivait plus.

maestro di camera. Doni, daus son *Traité de la Musique théâtrale* (Musica scenica, t. II, p. 23) lui attribue l'honneur d'avoir fait naître l'idée de l'opéra eu musiqoe. Il avait établi, dans sa maison, une sorte d'académie, où l'on s'oceupait spécialement do cet objet. Les premiers essais fnrent faits à sa prière par *Vincent Galilée* et *Jules Caccini* (voyez ees noms). Il se réunit ensuite à P. *Strozzi* et à Jaeques *Corsi* pour faire composer le premier poème régulier par *Ott. Rinuccini*, qui fnt mis en musique par Jacques *Peri* (voyez ce nom). On trouve dans les œuvres de Doni, tom. 2, p. 233 — 248, un petit ouvrage de Bardi intitulé : *Discorso mandato da Giov. de Bardi à Giulo Caccini detto Romano, sopra la musica antica e'l cantar bene.*

BARDI (JÉROME) docteur en théologie et en médecine, naquit à Rapallo, en Sardaigno le 7 mars 1603. En 1619, il entra chez les Jésnites, mais sa mauvaise santé l'obligea d'en sortir einq ans après. Il alla à Gênes où il fit do nouvelles études, ot après y avoir été nommé docteur en théologie et en médecine, il fut appelé à Pise, pour y occuper la ehaire de philosophio à l'uuiversité. En 1651 il se rendit à Rome, où il exerça la médecine jnsqu'en 1667. Bardi est autenr d'on traité dont voiei le titre siugulior : *Musica medica, magica, moralis, consona, dissona, curativa, catholica, rationalis*. Selon la Biographie universelle, cet ouvrage serait resté manuscrit : mais Oldoin (*Athenæum Ligusticum*, p. 238) dit qu'il fut imprimé à Rome en 1651. Forkel, d'après Walther, a eru que cet anteur était fils de Jean Bardi, comte de Vernio : e'est une erreur que Lichtenthal a copiée.

BARDON (DANDRÉ). *V.* DANDRÉ BARDON.

BARETA (RODSIANO), musieien do la cathédrale de Crémone, naqnit daus cette villo en 1581. Il a publié, 1° *Il primo libro de' madrigali à cinque voci*, Venise, 1615, iu-4°; 2° *Il secondo libro*, Ibid, 1615, iu-4.

BARETTI (JOSEPH), littérateur et poète du 18me siècle, naquit à Turin le 22 mars 1716. Après avoir voyagé pendaot quelques années en Italie, il se rendit à Londres au mois de janvier 1751, avec lo projet d'y être directeur de l'opéra italien, et mourut dans cette ville le 5 mai 1789. Il a publié : *Account of the manners and customs of Italy*. Londres, 1768, in-8°; On y tronve des détails sur *l'Opera seria* et *l'Opera buffa*. Cet ouvrage a été traduit en français par Fréville sons ce titre : *Les Italiens, ou mœurs et coutumes d'Italie*, Paris, 1775, in-12. Il y en a aussi nne traduction allemande intitulée : *Beschreibung der Sitten und Gebrauche in Italien*. 2 parties in-8°, Breslan, 1781. Le frère de Baretti, professenr de musique, vécut à Tnrin, et a publié six duos pour violoneelle, qui ont été gravés à Paris, vers 1770.

BARGAGLIA (SCIPION), violiniste oo plutôt violiste napolitain dont parlo Ceretto, et qui vivait dans la secoude moitié du 16me siècle. On a de lui un œuvre de mnsiquo instrumentale iutitulé : *Trattanimenti ossia divertimenti da suonare*, Venise, 1587. C'est dans cet ouvrage qu'on tronve pour la première fois l'emploi do mot *concerto*.

BARGES (ANTOINE), maître de chapelle *alla Casa grande* de Venise, a poblié : *Il primo libro de villote a quattro voci, con un altro canzon della Gatina*, Venise, 1550, in-4°. C'est un reeueil eurieux pour le style des airs de ce temps.

BARGNANI (OTTAVIO), né à Brescia, vers le milieu dn 16me siècle, fut organiste do l'église prineipale de Salò. On a imprimé les onvrages de sa composition dont les titres suivent : 1° *Canzonette à quattro e otto voci*, Venise, 1595. II. *Motetti a* 1, 2, 3, 4, Venise, presso Bartolomeo Magni. III. *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1601.

BARIOLA (OCTAVE), compositeor et organiste distingné à l'église *della Madona di S. Celso* à Milan, a publié dans eette ville : I. *Ricercate per suonar l'or-*

gano, 1585 ; II. *Capricci, ovvero canzoni a 4, libri* 3, 1594. Le style de Bariola a beaucoup d'analogie avec celui de Claude Merulo.

BARILLI (MARIANNE), née Bondini, excellente cantatrice, n'avait jamais paru sur aucun théâtre d'Italie lorsqu'elle débuta à l'*Opera Buffa* de Paris, en 1807, avec le plus grand succès. Sa voix, quoique peu timbrée, était d'une pureté admirable; sa vocalisation était parfaite et le fini de son chant égalait ce qu'on a entendu de mieux. Le seul défaut qu'on lui reprochât était de manquer un peu de force dans les morceaux d'expression. Elle est morte à Paris, à l'âge de 31 ans, le 25 octobre 1813.

BARILLI, mari de cette cantatrice était un bouffe fort plaisant, mais dont la voix était lourde. Il a joué à Paris près de 20 années. Dans les derniers temps de sa vie, il était régisseur du Théâtre Italien. Né en 1761, il débuta au théâtre Louvois, en 1805, par le rôle du comte *Cosmopoli* dans *la Locandiera*, de Farinelli. Le rôle de *Bellarosa* écrit pour lui par Fioravanti, dans *I Virtuosi ambulanti*, lui fit beaucoup d'honneur par la verve comique qu'il y mit. Ses dernières années furent pour lui un temps de douleur. Après la mort de sa femme, deux de ses fils lui furent enlevés en peu de temps par une maladie de poitrine; il se cassa la jambe le 17 février 1824; à peine remis de cet accident, il fut frappé d'apoplexie le 26 mai suivant.

BARLAAM, moine de S.-Basile, qui se rendit célèbre par sa science et ses hérésies, dans la première moitié du 14me siècle, naquit à Seminara, dans la Calabre ultérieure. Il était fort jeune quand il prit l'habit religieux ; auparavant il se nommait *Bernard*, et il quitta ce nom, en entrant dans le cloître, pour celui de *Barlaam*. Le désir de s'instruire le détermina à passer dans l'Orient; il y adopta la doctrine de l'église grecque, et écrivit pour elle contre l'église latine ; puis il en fit abjuration et rentra dans la communion catholique. Ses disputes théologiques n'ayant point de rapport avec l'objet de ce livre, on n'en parlera pas, et l'on se bornera à dire qu'il obtint de l'empereur Andronic l'abbaye de S.-Sauveur, par le crédit de Jean Cantacuzène, en 1331, et que Clément VI le nomma évêque de Geraci, dans le royaume de Naples, en 1348. Bien que l'époque précise de sa mort ne soit pas connue, il paraît cependant qu'il avait cessé de vivre au mois d'août 1348. Au nombre des écrits de Barlaam on trouve, non des scolies sur les livres des harmoniques de Ptolémée, comme Gesner, dans sa Bibliothèque Universelle, Adelung, dans son Dictionnaire des Savans, Walther, Forkel, Lichtenthal et d'autres l'ont dit, mais un commentaire sur trois chapitres du second livre de cet auteur. Ce commentaire, qui commence par ces mots : ἐπειδὴ καὶ τὴν ἐπιγραφὴν, est à la Bibliothèque royale de Paris, parmi les manuscrits grecs, sous le numéro 2381, in-fol. Walther et, d'après lui, Forkel et Lichtenthal, disent que ce commentaire a été publié à Venise, mais sans pouvoir indiquer la date de l'impression ; je n'ai vu citer nulle part cette édition, et je la crois supposée.

BARMANN (JEAN-BAPTISTE), prieur de l'abbaye de Weingarten, dans la Forêt Noire, et ensuite professeur et prieur à Hof, naquit à Immenstadt, le premier mars 1709, et mourut à Hof, le 16 avril 1788. Il a publié un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Christ-Katolisches Kirchengesangbuch nach den Gedanken des gekrœnten Propheten am 95sten Psalm, esrten Vers. auf alle Jahrszeiten und Gelegenheiten, in anmuthigen Melodien angestimmt* (Livre de chant des églises catholiques, etc.) Augsbourg, 1760, in-4°.

BARMANN (J... F...), Bassoniste et flûtiste à Halle, a publié divers ouvrages de sa composition : 1° Trois duos pour deux flûtes, œuvre premier, Leipsick, 1798; 2° Trois *idem*, œuvre deuxième, *Ibid ;* 3° Trois duos pour violon et violoncelle,



œuvre quatrième, *Ibid*, 1799; 4° Trois duos pour violon et alto, op. 6, et Trois *idem*. op. 7, Offenbach, 1799; 5° Trois duos pour deux flûtes, op. 8, 1802.

BARNARD (JEAN), chanoine mineur de l'église de Saint-Paul, à Londres, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une collection précieuse d'hymnes, d'antiennes, de prières et de répons à plusieurs parties, par les anciens compositeurs anglais *Tallis*, *Parsons*, *Morley*, *Giles*, *O. Gibbons*, *W. Mundy*, *Woodson*, *Batten*, *Hooper*, *Tye*, *Weelkes*, *White*, *Bull*, et *Ward*. Cette collection a pour titre: *The first book of selected church Music, consisting of services and anthems, such as are now used in the cathedral and collegiates churches of this Kingdom, never before printed*, etc. Londres, 1641. Malheureusement elle a été imprimée en parties séparées, maintenant disséminées, et l'on croit qu'il serait impossible d'en compléter un exemplaire. Le plus complet est celui de l'église d'Harefort, mais il y manque la partie du *soprano*.

BARNÈS (JOSUÉ), théologien et philologue, naquit à Londres le 10 janvier 1654. Ses études dans les langues grecque et latine furent brillantes et ses progrès rapides. Élevé à l'université de Cambridge, il y fut nommé professeur de grec en 1695. Il ne manquait pas d'imagination, et sa mémoire était prodigieuse; mais il était dépourvu de goût et de critique. De là vient que malgré l'érudition qui y est répandue, ses éditions d'auteurs grecs sont aujourd'hui peu estimées. Dans son Euripide(*Euripidis quæ extant omnia*, Cambridge, 1694, in-fol.) on trouve une dissertation sur la musique scénique des Grecs, et sur les lois mécaniques du drame des anciens. Barnès mourut à Cambridge, le 3 août 1712.

BARNETT (JEAN), fils d'un marchand de diamans de Londres, naquit à Bedfort en 1802. Des dispositions précoces pour la musique et une voix dont l'étendue était extraordinaire, le firent remarquer par M. Arnold, alors directeur du théâtre de Drury-Lane, qui se chargea de son instruction, et qui le fit débuter, en 1813, sur son théâtre, dans l'opéra intitulé: *The Shipwreck* (*Le Naufrage*). Le succès que Barnett obtint le fit engager pour l'année suivante comme premier soprano des oratorios. En 1815, les directeurs de Covent-Garden l'engagèrent pour deux ans; mais bientôt après il perdit la voix, et fut obligé de se livrer exclusivement à la musique instrumentale, sous la direction de Ries qui lui donna des leçons de piano et de composition. Il a publié depuis quelques années: 1° Messe solennelle n° 1, en *sol* mineur; 2° Messe n° 2, en *ut*; 3° Un volume de mélodies russes; 4° Plusieurs recueils de chansons (*Glees* et *Catches*); 5° Plusieurs scènes, dont celle d'*Abraham*; 6° Trois sérénades dans le style espagnol; 7° Des airs et des duos italiens en plusieurs recueils; 8° Deux ouvertures à grand orchestre; 9° Une fugue à deux voix pour ténor et basse; 10° Des sonates, des fugues et des variations pour piano; 11° Une introduction, un rondo et un air pour l'opéra du Mendiant (*Beggar*); 12° Trois valses brillantes pour le violon; 13° une fantaisie pour flûte sur un air de Mozart.

BARNI (CAMILLE), compositeur et habile violoncelliste, est né à Côme, le 18 janvier 1762. A quatorze ans, il commença l'étude du violoncelle, sous la direction de son grand-père, David Ronchetti. Il reçut ensuite pendant trois mois des leçons de Joseph Gadgi, chanoine de la cathédrale de Côme. A vingt-six ans il quitta sa ville natale pour aller remplacer le second violoncelle au grand théâtre de Milan, où il resta huit années chez le comte Imbonati, protecteur éclairé des artistes. Après la mort du premier violoncelle, arrivée en 1791, il joua le *solo* au grand théâtre. En 1799, il se mit sous la direction de Minoja pour l'étude de la composition. Il fit plusieurs quatuors en Italie, et vint ensuite à Paris, où il se fixa en 1802. L'année suivante il donna un concert au Théâtre Olympique,

et joua un concerto de violoncelle de sa composition. De 1804 à 1809, il a publié : 1° Deux thèmes d'airs italiens avec variations pour violon et violoncelle; 2° Six duos pour violon et violoncelle; 3° Six trios pour violon, alto et violoncelle; 4° Trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; 5° Douze ariettes italiennes; 6° Six romances françaises. M. Barni a écrit la musique d'un opéra qui fut représenté au théâtre Feydeau, en 1811, sous le titre de *Édouard, ou le Frère par Supercherie*, qui ne réussit pas. Cet artiste est depuis plusieurs années violoncelliste à l'Opéra italien.

BARON (ERNEST-THÉOPHILE), célèbre luthiste, naquit à Breslau, le 27 fevrier 1696, et non en 1685, comme le dit Lichtenthal. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique, particulièrement pour l'instrument auquel il dut ensuite sa brillante réputation. Un Bohémien, nommé Kohatt lui donna les premières leçons sur cet instrument en 1710. Il fréquentait alors les cours du gymnase de Ste.-Élisabeth, dans sa ville natale. Plus tard il alla étudier le droit et la philosophie à l'université de Leipsick, puis à Halle, à Cœthen, Schaitz, Saafeld et Rudolstadt. En 1720, il se rendit à Jena, où il séjourna deux ans. Ce fut là qu'il commença à se faire connaître par son talent sur le luth. Au commencement de l'année 1722, il se mit à voyager, alla à Cassel, où il joua devant le Landgrave, puis à Fulde, à Würzbourg, à Nuremberg et à Ratisbonne. Partout il excita l'étonnement et l'admiration. De retour à Nuremberg, il y demeura pour y faire imprimer son traité du luth, en 1727. Le 12 mai de l'année suivante il reçut sa nomination de luthiste de la cour de Saxe-Gotha, en remplacement de Meusel, mort le 27 mars 1727, d'une chute de cheval. Baron ne jouit des avantages de sa nouvelle position que pendant cinq années, car le duc de Saxe-Gotha étant mort en 1732, des réformes furent opérées, et l'artiste donna sa démission. Peu de temps après, il fut appelé à Eisenach, comme membre de la chapelle. Il y resta jusqu'en 1737, époque où il se rendit à Berlin. Il n'alla pas directement dans cette ville, car il n'y arriva qu'à la fin de l'année, ayant pris sa route par Mersebourg, Cœthen et quelques autres petites cours où il y avait des chapelles organisées. Parvenu enfin à Berlin, Baron fut présenté au roi, qui l'engagea comme théorbiste. Il n'avait point de théorbe; on lui accorda la permission d'aller à Dresde pour en chercher un qui lui fut cédé par Weiss, connu par son talent sur cet instrument et sur le luth. Ce voyage contribua à perfectionner le goût de Baron, car non seulement il eut le plaisir d'entendre Weiss, mais il trouva à Dresde une réunion de luthistes distingués tels que Hofer, qui était alors au service de l'électeur de Mayence, Kropfgans et sa sœur, tous deux élèves de Weiss, et Belgratzky, Circassien de naissance, qui d'abord s'était distingué comme pandoriste, et qui s'était ensuite livré à l'étude du luth, sous la direction du même maître. Ce voyage fut le dernier que fit Baron, de retour à Berlin il ne s'occupa plus que de son service à la cour et de ses recherches sur diverses parties de son art. Il mourut dans cette ville le 12 avril 1760.

Ce luthiste célèbre a écrit une grande quantité de musique pour son instrument; ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° *Sei partite à liuto solo*. Trois recueils de ces pièces se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, dans l'année 1761; 2° *Sonate a due liuti*; 3° *Six trios pour luth, violon et violoncelle*, premier, deuxième et troisième recueils. Ces compositions existaient aussi en manuscrit dans le magasin de Breitkopf, en 1764.

C'est principalement comme écrivain sur la musique que Baron est maintenant connu. Les ouvrages qu'il a publiés sont : 1° *Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, etc. (Recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth, etc.) Nurem-

berg. Jean Fred. Rüdeger, 1727, in-8° de 218 pages.

Ce livre est un des meilleurs et des plus intéressans qu'on ait publié sur l'histoire et la pratique des instrumens. La première partie est divisée en sept chapitres où il est traité (chap. 1 et 2.) du nom et de l'origine du luth, (chap. 3) de la différence des instrumens qu'on désigne en général sous le nom de *Luth*, et de leurs qualités; (chap. 4) de quelle manière le luth est parvenu en Italie; (chap. 5) comment le luth a été porté en Allemogne par les Francs; (chap. 6) des maîtres célèbres qui, à différentes époques, se sont distingués par leur talent sur le luth; (chap. 7) des célèbres fabricans de luths, et en quoi consiste la beauté des instrumens de cette espèce. La seconde partie de l'ouvrage de Baron expose, en six chapitres, la manière de jouer du luth. 2° Un supplément à ce travail a été publié par l'auteur dans le deuxième volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (p. 65-83), sous ce titre : *Beitræge zur Historich-Theoretischen und praktischen Untersuchung der Laute* (Essais de recherches historiques-théoriques et pratiques sur le luth). 3° Baron a complété son travail sur cette matière en publiant, dans le même volume des Essais de Marpurg (pag. 119-123) un petit traité du système de la notation du luth et du théorbe, intitulé : *Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe*. 4° *Abriss einer Abhandlung von der Melodie* (Essai d'une dissertation sur la mélodie), Berlin, 1756, 61 pages in-4° : bon ouvrage sur une matière intéressante. 5° *Zufællige Gedanken ueber verschiedene Materien* (Pensées sur divers objets relatifs à la musique), dans le deuxième volume des Essais de Marpurg (p. 124-144). Baron traite dans ce morceau des qualités naturelles d'un maître de chapelle et de ses devoirs. 6° Une traduction allemande de l'*Essai sur le beau* de J.-M. André, sous ce titre : *Versuch ueber das Schœne*, etc. Altenbourg, 1757, in-8°. 7° Une traduction du *Discours sur l'harmonie*, de Gresset, intitulée : *Von dem Uralten Adel und dem Nutzen der Musik*. Berlin, 1757.

BAROTIUS (SCIPION), chanteur à l'église Saint-Martin de Cologne, au commencement du 17me siècle, a publié : *Sacri concentus 8 voc.*, suivis d'une Messe et d'un Magnificat. Cologne, 1622.

BARRÉ (ANTOINE), musicien français, s'établit à Rome vers 1550, et s'y fit remarquer comme compositeur. En 1555, il ouvrit une imprimerie de musique dans cette ville, et y publia *Il primo libro delle Muse, a cinque voci, madrigali di diversi autori.* Ce recueil contient des compositions d'Arkadelt, de Vincent Ruffo, de Jacquet Berchem et d'Antoine Barré. Il paraît qu'un personnage de haut rang, nommé *Onofrio Vigili*, lui ovait fourni les moyens d'élever son imprimerie, car il s'exprime ainsi dans son épître dedicatoire : *Le primitie delle cose meritamente si spettano a quello ch'è dell'origine e principio di dette cose cagione.... Da tale esempio confermato, vengo a consagrare le primitie della mia stampa a voi..... Accettate adunque con lieto volto questi nuovi frutti di variati gusti, perchè le mie fortune dianzi eran nulla*, etc. Dans la même année 1555 un second recueil fut publié par l'imprimerie d'Antoine Barré, sous ce titre : *Primo libro delle Muse, a 4 voci, madrigali ariosi di Antonio Barré, e altri diversi autori.* Les noms des auteurs sont Antoine Barré, Alexandre Ruffo, Vincent Ruffo, Jean-Dominique de Nola, Lerma, Lupacchino, Vincent Ferro, *Lamberto il Caldarino*, Jules Fisco, Paul Animuccia et Ghislain Dankerts. Parmi des milliers d'œuvres de musique imprimés dans le 16me siècle, l'abbé Baini n'a pas trouvé un seul cahier qui portât le nom de Barré, postérieurement à 1555; mais il y a à la Bibliothèque du Roi à Paris un recueil qui démontre que ce musicien avait quitté Rome et s'était établi imprimeur de musique à Milan. Ce recueil a pour titre : *Liber primus Musarum cum*

quatuor vocibus seu sacræ cantiones, quas vulgò motetta appellant. Milan, A. Barré 1588, in-4°. Cette collection contient 29 morceaux de Palestrina, d'Orlonde Lassus, de Clément *Nonpapa,* de Cyprien Rore, de Lerma, de Maillart, d'Adrien Willsert, de Paul Animuccia, d'Annibol Zoilo, de Lupi et d'Horace Vecchi. M. Kiesewetter cite *Ant. Barbe*, dans son Mémoire sur les musiciens néerlandais, d'après un recueil de chansons publié à Louvain, par Tilmann Susato, en 1544 : cet artiste n'est autre qu'Antoine Barré.

BARRÉ (LÉONARD), contrapuntiste du 16[me] siècle, naquit à Limoges et se rendit à Rome, où il entra en qualité de chanteur à la chapelle pontificale, le 13 juillet 1537. Il fut un des chanteurs apostoliques que le pape envoya au concile de Trente, en 1545, pour donner leur avis sur ce qui concernait le chant ecclésiastique et la musique d'église. Ces chanteurs furent Léonard Barré, Jean Le Cont, Jean Mout, Simon Bartolini de Pérouse, Pierre Ordennez, Antoine Loyal et Ivon Barry ; ils se trouvèrent à la première session du concile, le 13 décembre 1545. Une maladie épidémique s'étant déclarée à Trente, plusieurs chanteurs apostoliques retournèrent à Rome précipitamment ; mais Barré, Le Cont, Ordennez, Bartolini et Loyal restèrent à leur poste, et suivirent le concile à Bologne, en 1547, quand il fut transporté dans cette ville. Quelques motets de Barré qui ont été publiés par Gardane de Venise, dans son recueil de 1544, prouvent que ce musicien était fort instruit dans son art. Plusieurs messes et des motets de sa composition se conservent en manuscrit dans la bibliothèque de la chapelle pontificale. Le contrapuntiste cité sous le nom de Léonord *Barre* ou *Barra* par M. Kiesewetter, dans son Mémoire sur les musiciens néerlandais, est le même que Léonard Barré, dont le nom a été défiguré.

BARRE (CHARLES-HENRI DE LA), claveciniste de la reine, épouse de Louis XIV, occupait cette place en 1669. On a de ce musicien un recueil intitulé : Anciens oirs à chanter à deux parties, avec les deuxièmes couplets en diminutions. Paris, Ballard, 1689, in-4° obl.

BARRE (MICHEL DE LA), compositeur et flûtiste célèbre de son temps, naquit à Paris vers 1680, et mourut dans la même ville en 1744. Il était fils d'un marchand de Bois. En 1700, il donna à l'Opéra *Le Triomphe des arts,* et, en 1705, *La Vénitienne*. On a aussi de lui, 1° Trois livres de trios pour la flûte, imprimés à Paris, in-4°; 2° Treize suites de pièces à deux flûtes, *idem*, in-4° oblong; 3° Sonates pour la flûte avec basse, œuvre 4; 4° Recueil d'airs à boire, à deux parties, 1 vol. in-4° obl.

BARRETT (JEAN), maître des enfans de chœur de l'hôpital du Christ, à Londres, et organiste de l'église de *S. Mary-at-Hill,* vers 1710, fut élève du D. Blow. Plusieurs de ses chansons ont été insérées dans la collection intitulée : *Pills to purge melancholy*. On connait de lui l'oir agréable *Janthe the lovely,* qui a été introduit dans l'opéra du *Mendiant.*

BARRIÈRE (....), violoncelliste français, a joui d'une brillante réputation à Paris, vers 1740. Il avait déjà publié deux livres de sonates pour le violoncelle lorsqu'il partit pour l'Italie, en 1736, dans le dessein d'y entendre Franciscello et de perfectionner son talent par les leçons de ce grand maître. De retour à Paris, en 1739, il fit graver son troisième œuvre de sonates où l'on remarqua les progrès que son goût avait faits. Son quatrième œuvre renferme des solos pour le violoncelle; le cinquième est composé de sonates pour le pardessus de viole, et le sixième, de concerts pour le clavecin.

BARRIÈRE (ÉTIENNE-BERNARD-JOSEPH), né à Valenciennes au mois d'octobre 1749, se rendit à Paris à l'âge de douze ons, où il prit des leçons de violon de Pagin, élève de Tartini, et eut pour maître de composition, Philidor. Après s'être fait entendre au concert Spirituel, il fut l'un des violinistes solo de ce concert et de celui des

Amateurs. En 1801 il joua nne symphonie concertante avec M. Lafont à un concert de la salle Olympique. Il a composé plnsieurs œnvres de quatuors, de symphonies, de trios, de duos, de concertos, qui ont été gravés à Paris.

BARRINGTON (DAINES), né à Londres en 1727, fit ses études à l'université d'Oxford et au collége dn Temple. Après avoir fait un conrs de droit, il devint greffier à Bristol. An mois de mai 1751, il fnt nommé maréchal da lo chambre hante de l'amirauté, et successivement secrétaire des affaires de l'hôpital de Greenwich, jnge des comtés de Merioneth, de Carnarvon, d'Auglesey, second jnge de Chester, et enfin commissaire des munitions à Gibraltor. Il est mort le 11 mars 1800, âgé de 73 ans, membre de plusienrs sociétés savontes et président de celle des Antiqnoires de Londres. Parmi les pièces qn'il a fait paraître dans les Transactions philosophiques, on trouve (t. 60, p. 54) nne lettre sur Mozart, sons ce titre : *Account of a very remarkable young musician* (Notiee sur un jeune musicien très remorqnable). Il a inséré anssi un petit ouvrage intitulé : *Expériences sur le chant des oiseaux*, dons ses *miscellanées*, publiés à Londres en 1781, in-4°.

BARSANTI (FRANÇOIS), né à Lncqnes vers 1690, étndia d'abord à l'université de Padone; mais il ne tarda point à obandonner ses étndes pour se livrer à celle de la musiqne. En 1714 il se rendit à Londres, et entra à l'Opéra comme flûtiste. Pendant son séjour en cette ville, il publia : 1° Six solos ponr flûte avec accompagnement de basse, 1er livre; 2° Six solos *idem*, 2° livre; 3° Six sonates pour deux violons et basse tirées des solos de Geminioni. Après plusieurs années de résidence à Londres, Barsanti accepta une placo lncrative qui lni fut offerte en Écosse. Il profita de son séjour dans ce pays ponr rassembler uoe grande quantité de chansons populaires auxquelles il fit des basses. Vers 1750, il retourna à Londres. Le mauvais état de ses affaires l'obligea à solliciter une place d'*alto* dans l'orchestre de l'Opéra et dans celui du Vanzhall, quoiqu'il fût déjà fort âgé. Vers le même temps il publia *douze concertos pour violon*, et *six antiennes* dans lo style de Palestrina; mais ces ouvrages ne lui offrirent que de faibles ressonrces, et, vers la fin da sa vie, il tomba dans une misère profonde. On ignore en qnelle année il monrnt.

BARSOTTI (THOMAS-GASPARD-FORTUNÉ), né à Florence le 4 septembre 1786, fut appelé en 1809 par la reina d'Étruris, infante d'Espagne, alors à Compiègne, pour remplir auprès d'elle et de ses enfans les fonctions de professeur de piono et de chant. Cette princesse ayant été reléguée à Rome par Napoléon, M. Barsotti s'établit à Nice, où il fut nommé organiste et maître de chapelle de la cathédrale. En 1815, il se rendit à Marseille, et cinq ons après il y fonda une école de chant pour les femmes, et un enseignemant de mnsiqne an collége royal. En 1821 il proposa au maire de la ville de Marseille l'établissement d'une école gratnite de musique; son projet fnt goûté, l'école fut fondée, et il en fut nommé directenr. M. Barsotti est auteur des onvrages snivans qu'il a pnbliés : 1° *L'air des Tyroliens*, varié pour le piano, avec accompagnement de violon et basse; 2° Air varié en *fa*, avec aecompagnement de violon et basse; 3° *Di tanti palpiti*, varié pour le piono; 4° *Les Folies d'Espagne*, air de Corelli, varié; 5° Six nocturnes à deux voix; 6° *Domine salvum fac regem*, à trois voix et chœur, avec orchestre; 7° *Méthode de musique* à l'usage de l'école gratnite de Morseille. Plusieurs compositions du même artiste, parmi lesqnelles est one messe à trois voix avec chœurs et orchestre, sont encore inédites.

BARTA (JOSEPH), compositeur, né en Bohéme, fut d'abord organiste à Prague, et établit ensuite sa résidence à Vienne, où il écrivit ponr le théâtre. Ses opéras les plus connns sont 1° *Da ist nicht gut zu rathen* (Il est difficile de conseiller ici),

opérette, 1780; 2° *Il mercato di Malmantile*, op. buffa, Vienne, 1784; 3° *Der adeliche Taglæhner* (le Journalier) opérette, *ibid.*, 1795; 4° *Die donnornde Legion*, opérette en 2 actes. On a aussi de lui six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 et 6, quatre concertos de clavecin, 6 *duetti à due soprani.*

BARTALI (ANTOINE), maître de chapelle de l'empereur, à Vienne, vers 1680, passait pour l'un des plus habiles compositeurs de son temps. Il a publié des trios pour divers instrumens sous ce titre : *Thesaurus musicus trium instrumentorum*, Dillingue, 1671, in-fol. et des symphonies à 3 et à 4 parties sous ce titre : *Prothimia suavissima sonatarum suavissimarum quæ nunc prima editione in Germania prodierunt, cum tribus et quatuor instrumentis redactæ.* 1672, in-4° obl. sans nom de lieu.

BARTEI (JÉROME), moine augustin, né à Arezzo, fut général de son ordre, à Rome au commencement du 17me siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivans : 1° *Responsor. fer.* 5, 6 *et Sabb. major. Hebdom. 4 parib. voc.*, Venise, 1607; 2° *Misse a d otto voci con basso continuo.* Rome, 1608; 3° *Il primo libro de ricercari a due voci;* 4° *Il secondo libro degli concerti a due voci, accomodati per suonare con qualsivoglia stromento, con la parte continua per l'organo.* Rome, 1618.

BARTEL (FRANÇOIS-CONRAD), docteur en philosophie et professeur de mathématiques transcendantes à l'école modèle, et ensuite, pendant les années 1780—82, à l'université de Prague. En 1784 il fut appelé à Olmütz pour remplir les mêmes fonctions. Là, il s'appliqua spécialement à la mécanique, et ses recherches le conduisirent à la découverte d'un harmonica à clavier, d'une espèce nouvelle, dont il jouait avec beaucoup de délicatesse, de goût et d'expression. Lorsqu'il crut n'avoir plus aucun perfectionnement à faire à cet instrument, il le porta à Vienne, en 1798, et en fit présent au cabinet des arts de cette ville. Peu de temps après il écrivit la description de son harmonica et la fit imprimer sous ce titre : *Ueber den Mechanismus meiner Tasten-Harmonica* (Sur le mécanisme de mon harmonica à clavier). Braun, 1799, in-8°. Postérieurement à la publication de cet écrit, Bartel a été nommé recteur de l'université d'Olmütz, et l'empereur, en témoignage de sa satisfaction pour les travaux de ce savant, a augmenté son traitement en 1804.

BARTH (CHRÉTIEN-SAMUEL), né à Glaucha, dans le comté de Schœnburg, en 1735, fut l'un des plus grands virtuoses de son temps sur le hautbois. Il reçut des leçons du célèbre Jean-Sébastien Bach, au gymnase de St. Thomas, à Leipsick. Au sortir de cette école, en 1753, il entra au service de la petite cour de Rudolstadt, qu'il quitta, en 1762 pour une place de musicien de la chambre du duc de Weimar. En 1768, il s'attacha au prince de Mecklenbourg, et enfin, en 1772, il fut admis à la chapelle du Landgrave de Hesse-Cassel, avec un traitement de huit cents rixdallers (environ de mille écus de France); mais à l'avénement du dernier Landgrave (en 1786), les théâtres français et italiens ayant été congédiés, Barth passa à la chapelle du roi de Danemark aux mêmes conditions. On lui doit plusieurs concertos de hautbois fort brillans pour le temps où il ont été écrits. Les trois premiers ont été publiés à Copenhague, le quatrième à Offenbach, chez André, le cinquième (œuvre 12) à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Au nombre de ses autres compositions, on remarque : 1° Rondeau suisse, pour hautbois, avec orchestre, œuvre 10; *Ibid.* 2° divertissement pour hautbois, deux violons, viole et basse, œuvre 8; *Ib.*; 3° Potpourri pour hautbois et piano, œuvre 9, Offenbach, André; 4° Sonates pour piano et hautbois, Hanovre, Kruschwitz; 5° Six écossaises pour piano, Copenhague, Lose; 6° Grande symphonie pour instrumens à vent, Offenbach, André; 7° Ouverture pour orchestre, œuvre 18, *Ibid.* Barth

est mort à Copenhague le 8 juillet 1809, avec lo titre do musicien pensionnaire do la chambre dn roi.

BARTH(F.-PHILIPPE-CHARLES-ANTOINE), fils dn précédent, né à Cassel, en 1773, snccéda à son père dans la place de hauboïste de la chapelle royale ò Copenhague. Il s'est livré anssi à la composition, et s'est fait connoître par deux recneils, l'un de chansons danoises, l'autre do chansons allemandes, publiés à Copenhague, et por un concerto ponr flûte, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Parmi ses onvrages inédits, on compte plnsienrs concertos pour hantbois, d'antres pour flûte, et une symphonie concertante ponr deux cors. Le roi de Danemark a nommé Barth directeur de sa mnsique d'harmonie.

BARTH (......), neveu et élève de Charles Stomitz, né en 1774, jona à la conr de Turin, à l'âge de huit ons, des concertos de violon et fit naître l'admiration des amoteurs, par la hardiesse et le fini de son jeu; mais plus tard il ne réalisa pas les espérances qn'il avait données. Après avoir été un prodige dans son enfance, il ne fut qn'un artiste médiocre dans lo force de l'âge. Il o publié à Rotterdam, en 1795, des pots-ponrris pour deux violons, nos 1, 2 et 3; un pot-pourri ponr violon seul, et un pot-ponrri ponr piano et violon. On croit qu'il est mort vers 1798.

BARTHEL (JEAN-CHRÉTIEN), organiste de la cour à Altenbonrg, naquit à Plauen le 19 avril 1776. Une réunion de circonstances henreuses fovorisa le développement de ses dispositions ponr la mnsique. Son père, qui aimait beanconp cet art, lni fit prendre à l'âge de cinq ons des leçons de piano dn célèbre organiste Rœsler. Deux années après il lni donno un maître de violon. Les progrès de l'enfant furent si rapides qn'il excita l'admiration de Mozart, à l'âge do donze ons, dans nn concerto do piono qn'il exécuta chez le chanteur Doles, à Leipsiek. Peu de temps après, il entra à l'école de Soint-Thomas do cette ville, et sous la direction de Hiller et de l'orgoniste Goerner il acquit nn talent remarquable snr le violon et snr l'orgue. Il n'était âgé qne de quatorze ans lorsqu'on lni offrit ooe place d'organiste; ò seize, il fut nommé directenr des concerts de la cour de Schœnebonrg, snr la recommandation de Hiller. Quelqne temps après, Barthel retourna à Leipsick pour continuer ses étndes; mais denx ans s'étaient à peine écoulés qoaod il fut nommé directeur de musique à Greiz. Ce fut dans cette ville qn'il commença à donner des preuves de son talcnt par ses compositions pour l'égliso et pour les concerts. Il se fit anssi admirer par son exécutioo savonte sur l'orgue. Après avoir passé plosieurs années à Greiz, il entreprit, d'après les conseils de son ami Brand, un voyage musical en Allemagne. Dans les graades villes où il se fit entendre il donna noe si haute idée de son talent, qn'on lni offrit la place d'organiste de la cour à Altenboorg, devenno vacante par la mort du célèbre Krebs, élève de Jean-Séhostien Bach. Il prit possession de cette place en 1806, et ne l'a point quittée depnis lors. Barthel a beanconp écrit pour l'église: on cite particulièrement nne snite de cent quatre psanmes à quatre voix, une cantate pour le jour do Pâques, et une grande quantité de pièces d'orgue; mais oucune de ces prodoctions n'a vu le jour. On n'a publié de sa composition qu'nn recneil de dix-huit danses pour le piono, sons le titre de *Flore musicale* (Musikalische Flora), et douze valses ponr lo méme instrument, Leipsick, Kollmann.

BARTHÉLEMON (F. HIPPOLYTE), compositeur et violiniste, né à Bordeaux en 1731, se rendit à Paris fort jeune et composo ponr le théâtre italien nn petit opéra intitulé : *Le Fleuve Scamandre*. En 1766 il alla à Londres où il fit représenter son opéra de *Pélopidas*, qni eut un si grand succès, que Garrick alla trouver l'auteur sur-le-champ, et lui proposa de travailler pour son théâtre; mais craignant qu'il ne pût composer sur des paroles angloises, il prit une plume et se mit à écrire

des vers pour un air, afin que Barthelemon s'y exerçât. Celui-ci regardait par-dessus l'épaule de Gorrick, et écrivait en même temps la musique de l'air. Le grand acteur s'étant levé, remit le papier à Barthélemon, en lui disant : *Tenez, monsieur, voilà mes paroles* ; à quoi le musicien répondit : *Tenez, monsieur, voilà ma musique*. Une telle facilité causa l'admiration de Garrick, qui proposa à Barthélemon de composer la musique de la farce intitulée : *A peep behind the curtain*, et qui promit de faire sa fortune ; mais, loin de tenir sa parole, il refusa même de lui payer la somme dont ils étaient convenus, quoique la pièce eût eu 108 représentations. En 1770, Barthélemon devint chef d'orchestre du Wauxhall. Pendant les quatre années suivantes, il fit représenter *le Jugement de Pâris* ; *la Ceinture enchantée*, et (en 1774) *the Maid of the Oaks* (La fille des Chênes) ; mais, dégoûté par les tracasseries que lui faisaient éprouver les directeurs de spectacles, il prit le parti de voyager en Allemagne et en Italie, où son talent comme violiniste lui procura des succès. La reine de Naples, à qui son jeu avait plu, lui donna une lettre pour sa sœur, Marie-Antoinette ; il eut l'honneur de la remettre lui-même à Versailles ; mais il ne resta pas long-temps en France. Un engagement avantageux lui fut offert pour Dublin, et il s'y rendit en 1784 avec sa femme, cantatrice fort habile qu'il avoit épousée en Italie. Il est mort à Londres en 1808. Outre ses opéras, il a publié : 1° *Concerti a violino principale*. Londres ; 2° *Six duos pour deux violons*, œuvre huitième, *Ibid.* ; 3° *Six quatuors pour deux violons, alto et basse* ; 4° *Petites leçons pour le piano.*, *Ibid.* ; 5° *Préludes pour l'orgue*, op. 11, *Ibid.* ; 6° *Trois leçons pour le piano, dans le style des plus grands maîtres*, *Ibid.* ; 7° *Une leçon dans le style de Sterkel*, *Ibid.*, 1800 ; 8° *Duos pour deux violons.*, *Ibid.*, 1800.

BARTHÉLEMY (JEAN-JACQUES), abbé, grand trésorier de St-Martin-de-Tours, sécrétaire général des Suisses et Grisons, etc. naquit à Cassis, près Aubagne, le 20 janvier 1716. Après avoir fait de brillantes études, dans lesquelles il apprit presque en même temps, le latin, le grec, l'hébreu, le syriaque, le chaldéen, l'arabe, les mathématiques, l'astronomie, etc., il se rendit à Paris en 1744, où il se livra à l'étude de la numismatique sous les conseils de Gros de Boze, alors garde du cabinet des médailles. En 1747, Barthélemy fut nommé à l'Académie des inscriptions, en remplacement du Burette, mort dans la même année. Nommé successivement membre de la société royale de Londres et de celle des Antiquaires de la même ville, il parvint en 1753 à la place de gardo du cabinet des antiques, vacante par la mort de Boze. Ayant fait un voyage en Italie pour des recherches relatives à sa place, il fit à Rome la connaissance du duc de Choiseul, alors ambassadeur de France, qui conçut pour lui l'amitié la plus vive, et qui, parvenu au ministère, s'occupa constamment du soin de sa fortune. L'Académie française le reçut dans son sein en 1789 ; mais la fortune qui, jusqu'alors, lui avait été favorable, l'accabla bientôt de revers. Privé de vingt-cinq mille livres de rentes par la révolution, il fut réduit au plus étroit nécessaire, et mourut accablé d'infirmités le 30 avril 1795, âgé de 79 ans. Il a publié : *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du quatrième siècle de l'ère vulgaire*, Paris 1777, in-8°. Cet opuscule, écrit avec élégance, et contenant des notions assez exactes sur la musique grecque à l'époque que l'auteur a choisie, est extrait de son grand ouvrage intitulé : *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce*, et y a été refondu dans toutes les éditions qu'on a faites de ce livre. Sur la foi d'une mauvaise compilation intitulée *Bibliographie musicale de la France*, Lichtenthal a attribué à Barthélemy un livre qui a pour titre *La Cantatrice grammairienne, etc.* ; jamais le savant académi-

cien n'a songé à une production de cette espèce.

BARTHEZ (PAUL-JOSEPH), célèbre physiologiste, professeur honoraire de la faculté de médecine de Montpellier, médecin consultant de Napoléon Bonaparte, membre de la légion-d'honneur et associé de l'Institut, naquit à Montpellier le 11 décembre 1734. Il fit ses études à Narbonne, où résidait son père, ingénieur du Languedoc, puis à Toulouse, et fut reçu en 1753, docteur en médecine à la faculté de Montpellier. Il mourut, à Paris, d'une fièvre maligne le 13 octobre 1806. On ne parlera point ici de ses travaux sur la médecine, qui n'ont aucun rapport avec l'objet de ce dictionnaire, mais d'un ouvrage posthume publié par les soins de M. Barthez de Marmorières, son frère, intitulé : *Traité du Beau*, Paris, 1807, in-8°. On y trouve un chapitre très curieux intitulé : *Nouvelles recherches sur la déclamation théâtrale des anciens Grecs et Romains*. Voy. le Magas. Encyclopédique, sixième année, t. V, p. 209.

BARTHOLDY (SALOMON). On trouve sous ce nom dans la Gazette musicale de Berlin (an. 1805, n° 5) un article intitulé : *Ueber den Volksgesang der Sicilianer* (Sur le chant populaire des Siciliens.)

BARTHOLIN (GASPARD), fils de Thomas Bartholin, médecin du roi de Danemork, naquit à Copenhague en 1654. Il fut aussi docteur en médecine et professeur d'anatomie. On a de lui beaucoup d'ouvrages au nombre desquels se trouve un traité *De Tibiis Veterum, et earum usu, libri tres*. Rome, 1677, in-8° fig. Ce livre, que l'auteur composa à l'âge de 22 ans, est rempli d'érudition, mais entièrement dépourvu de critique, et à peu près inutile pour l'histoire de l'art. Il y en a une seconde édition, Amsterdam, Wetstein, 1679, in-12; Grævius l'a aussi inséré dans le tome 6 de son *Thesaur. antiq. roman.*, p. 1157.

BARTHOLIN (JEAN-FRÉDÉRIC), professeur de mathématiques et assesseur du consistoire, à Copenhague, naquit dans cette ville le 27 novembre 1665. Après avoir fini ses études, il voyagea en Hollande, en Angleterre, en France et en Italie. De retour dans sa patrie, il prit possession des places dont il est parlé ci-dessus, et se livra à des travaux littéraires. Il mourut le 30 mai 1708. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés après sa mort, on remarque : *Dissertatio de Saule per musicam curato*. Copenhague, 1745.

BARTHOLINI (ORIONDO), ou plutôt Bartolini, compositeur né à Sienne, vers la fin du seizième siècle, est indiqué, par le catalogue de Pastorff (Munich, 1653), comme auteur des ouvrages suivans : 1° *Messe concertate a 5-9 voci*; 2° *Motetti a 1, 2, 3-8 voci, con basso continuo*; 3° *Canzonette ed arie alla romana, a 3 voci*, tous imprimés à Venise. On trouve quelques motets de Bartholini dans les collections publiées à Anvers chez Phalèse.

BARTHOLOMAEUS DE GLANTVILLE, descendait de la famille des comtes de Suffolk, et fut moine franciscain. Il écrivit, vers 1366, un traité *De proprietatibus rerum*, qui fut traduit en français par un moine nommé Jean Corbichon, dans l'année 1372, et en anglais par Jean Trevisa, vicaire de la paroisse de Berkeley, en 1398. Hawkins s'est trompé lorsqu'il a dit (*History of the science and practice of music* (T. II, p. 123) qu'il paraît que l'original a été publié à Harlem, en 1485. Le livre imprimé dans cette ville, en 1485, par Jacques Bellaert, est une traduction hollandaise. La plus ancienne édition connue du texte latin de Bartholomé, avec une date certaine, est celle qui a été imprimée en 1480 (in-fol. gothique), par Nicolas Pistoris de Bensheym (ou plutôt Bensheim, ville du duché de Hesse-Darmstadt) et Moro Reinhardt, de Strasbourg, sans nom de ville [1]. Dans ce livre *de la propriété*

[1] On peut consulter le *Manuel du Libraire*, de M. Brunet, pour les diverses éditions du texte original, et des traductions (tome 2, de la troisième édition, pages 100 et 101, et tome 2 du supplément du même ouvrage, p. 93 et 94.

des choses, Bartholomé traite d'une manière assez étendue de la trompette, de la flûte, du chalumeau, de la sambuque, de la symphonie, de l'harmonie, des timbales, de la cythare, du psaltérion, de la lyre, des cymbales, du sistre et des cloches. Hawkins a consulté cet ouvrage pour son histoire de la musique, et a cité de longs passages de l'ancienne traduction anglaise (t. II. p. 279 à 288).

BARTHOLOMAEUS (JEAN-CHRÉTIEN), littérateur qui vivait vers la fin du 17me siècle, a publié une dissertation qui a pour titre : *Surdus de sono judicans*. Jena, 1690, in-4°. D'après, une note que je trouve dans les papiers de Perne, il paraît qu'il s'agit dans cet ouvrage d'une expérience renouvelée de nos jours pour rendre sensibles aux sourds les vibrations des sons par le moyen d'un conducteur métallique appuyé sur la poitrine.

BARTHOLOMEI (ANGE-MICHEL). On a sous ce nom : *Table pour apprendre facilement à toucher du Théorbe*, Paris, Ballard, 1669, in-4° obl.

BARTLETT (JEAN), musicien qui vivait au commencement du 17me siècle, a publié un recueil de sa composition intitulé : *A book of aires with a triplicitie of musicke, whereof the firt part is for the lute or orpharion, and the viol da gamba and 4 parts to sing. The second is for trebles to sing to the lute and viole. The third part is for the lute and voyce, and the viole da gamba* (Livre d'airs avec un triple arrangement de musique, savoir : la première partie pour le luth ou orpharion, la basse de viole et quatre parties de chant; la seconde, pour des voix de dessus, le luth et la viole; la troisième, pour le luth, les voix et la basse de viole), Londres, 1606, in-fol.

BARTLEMAN (JEAN), chanteur célèbre en Angleterre, était doué d'une très belle voix de basse. Il fut élève du D. Cooke, et enfant de chœur à l'abbaye de Westminster. Ce fut aux anciens concerts d'Hannover-Square qu'il fit sa réputation. Postérieurement il devint co-propriétaire et l'un des directeurs de cet établissement. Il est mort en 1820.

BARTOLI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien du 16me siècle. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique sous ce nom : *Madrigali a cinque voci, lib.* 1; mais sans date ni nom de lieu.

BARTOLI (DANIEL), savant jésuite, né à Ferrare en 1608, mort à Rome le 13 janvier 1685, a publié un livre très curieux intitulé : *Del suono de' tremori armonici e dell' udito. Trattati IV*. Rome 1679, in-4°. La seconde édition est de Bologne, 1680, in-4°, et la troisième de Rome, 1681, in-4° [1]. Il y examine les effets du son dans l'air et dans l'eau. Le chapitre 7 du second traité, qui traite *des salles parlantes*, est fort intéressant; il y décrit les salles de Mantoue et de Caprarola, qui excitent l'étonnement de toutes les personnes qui visitent ces lieux. La dissertation de Bartholi, dont on trouve un long détail dans la Littérature musicale de Forkel et dans la Bibliographie de la musique de Lichtenthal, est insérée dans le troisième volume des œuvres de cet auteur.

BARTOLINI (BARTHOLOMÉ), l'un des plus grands chanteurs du commencement du 18e siècle, naquit à Faenza, vers 1685. Il fut élève de Pistocchi et de Bernacchi. L'époque la plus brillante de sa vie fut depuis 1720 jusqu'à 1730. Il était alors au service de l'électeur de Bavière.

BARTOLINI (VINCENT), habile sopraniste, brilla au théâtre de Cassel en 1792.

BARTOLOCCI (JULES), religieux de l'ordre de S.-Bernard, et professeur de langue hébraïque au collége de la Sapience à Rome, naquit en 1613, à Célano dans l'Abruzze. Après avoir été attaché à la bibliothèque du Vatican, en qualité d'orientaliste, il devint abbé de son ordre et mourut d'apoplexie, le 1er novembre 1687.

[1] Je doute de la réalité de ces trois éditions d'une dissertation scientifique publiées à une année de distance l'une de l'autre.

Dans sa *Bibliothèque Rabbinique*, Rome, 1675, 4 vol. in-folio, on trouve : 1° *De Psalmorum libro, Psalmis et musicis instrumentis*, part. II, p. 184; 2° *De Hebræorum musica, brevis dissertat.*, part. IV, p. 427. Ces deux dissertations ont été insérées dans le *Thesaur. antiquitat. sacrarum d'Ugolini*, t. 32, p. 457. On y trouve aussi dans le même volume, p. 679, *Excerpta ex bibliotheca rabbinica Julii Bartholoccii de voce Sela*. Il y a peu d'utilité à retirer de tout cela.

BARTOLOMEI (ANTOINE), dit *Maurice*, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Parme, naquit en cette ville en 1760. Il commença ses études très jeune, à *Turin*, dans l'école de *Pugnani*, et les termina à Parme, sous la direction de *Morigi*. Les Italiens lui accordent beaucoup de talent. On connaît de lui des solos pour son instrument, qui sont restés en manuscrits. Il vivait encore en 1815.

BARTOLUS (ABRAHAM), magister à Altenbourg, né à Benten en Misnie, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Musica mathematica dass ist : das fundament der Aller leibstein Kunst der Musicæ* (La musique mathématique qui est le fondement du tout-aimable art de la musique). Altenbourg, 1608, in-4°, obl. de 174 p. Le titre indiqué par Forkel et par Lichtenthal : *Beschreibung der Instruments Magadis, oder Monochords* (Description du Magadis ou Monochorde) n'est que celui d'un second frontispice ajouté à l'ouvrage avec la date de 1614.

BARTSCH (FRANÇOIS-XAVIER), claveciniste à l'orchestre du théâtre national, à Vienne, vers 1797, a mis en musique les opéras dont voici les titres : 1° *Victor und Heloise* (Victor et Héloïse); 2° *Das Hexengericht* (Le jugement du sorcier).

BARUCH (M.), pianiste établi à Vienne, s'est fait connaître par les productions dont les titres suivent : 1° *Variations et polonaise (en ré) sur un thême original.* Vienne, Diabelli; 2° *Valses brillantes pour le piano*, œuvre 2°, Vienne, Cappi; 3° *Introduction et variations sur la polonaise favorite d'Oginski*, œuvre 3°, Vienne, Mechetti.

BARUZZI (M.), professeur de musique à Milan, a publié quelques compositions pour divers instrumens, parmi lesquelles on remarque : 1° Variations pour la flûte sur *Deh! cari, venite*, avec deux violons, alto et basse, Milan, Riccordi; 2° *Divertimento per il piano-forte ad uso di grand valz. Ibid.*; 3° *Fantasia con variazioni sopra la cavatina del Crociato. Ibid.*

BARYPHONUS (HENRI), dont le nom allemand était *Grobstimm* [1], naquit à Wernigerod, vers 1584, et fut musicien de ville à Quedlimbourg : on n'a point d'autres renseignemens sur ce savant, de qui l'on a plusieurs ouvrages relatifs à la musique. Ces ouvrages sont : 1° *Plejades musicæ quæ in certas sectiones distributæ præcipuas quæstiones musicas discutiunt, et omnia, quæ ad theoriam pertinent, etc.* Halberstadt, 1615, in-8° de 96 pages. La deuxième édition de ce livre a paru à Leipsick, en 1630, avec des augmentations. Lipenius (*Biblioth. philos.* p. 975) indique une édition qui aurait été publiée à Copenhague, en 1615; je pense que cette édition est supposée. Les pléiades de musique de Baryphonus sont sept divisions, dont chacune renferme sept questions sur sept objets tels que sept dissonances, sept consonnances, etc. On comprend que ces nombres sont arbitraires et que l'auteur les a établis pour justifier le titre qu'il avait choisi. On peut voir dans le Lexique de Walther, dans la Littérature musicale de Forkel, et dans la Bibliographie de la musique, par Lichtenthal, le sommaire de tout l'ouvrage; 2° *Isagoge musica*, Magdebourg, 1609. Forkel, copié par Lich-

[1] *Grobstimm*, en allemand, signifie *grosse voix*. Suivant les idées pédantesques de son temps, Baryphonus ne manqua pas de traduire son nom en grec; βαρύφωνος; de βαρύς, grave, et de φωνή, voix, avec une terminaison latine.

tenthal, présume que ce livre cité par Lipenius est le même que celui qui est indiqué par Draudius, dans sa Bibliothèque classique (p. 1609) sous ce titre : *Ars canendi, aphorismis succinctis descripta et notis philosophicis, mathematicis, physicis et historicis illustrata*, Leipsiek, 1630, in-4°: en sorte que celui-ci n'en serait que la deuxième édition. Baryphonus avait composé beaucoup d'autres ouvrages dont la publication aurait pu être utile à cause du choix de leur sujet, mais qui malheureusement paraissent avoir été perdus. Prætorius en a donné le catalogue tel qu'il est ici, dans son *Syntagma musicum* (t. 3, p. 227). 1° *Exercitationes harmonicæ, quibus omnia tam ad theoriam quam ad praxin musicam necessaria per aphorismos, theoremata et problemata nervosè et dilucidè expediuntur*; 2° *Diatribe de musica Artusia, ex tabulis Joan. Mariæ Artusii collecta, latine reddita, exemplis illustrata et publici juris, in usum et gratiam Germanicorum italicam linguam non callentium facta*. Cette traduction latine du traité du contre-point en tableaux de Jean Artusi est le moins regrettable de tous les travaux de Baryphonus, parce que nous avons l'original. 3° *Dissertatio de modis musicis, è veterum et recentiorum tam Græcorum quàm Latinorum et Italorum monumentis excerpta, et in lucem edita in gratiam philologorum et musices amantium*. Cet ouvrage aurait pu être d'un grand intérêt s'il eût été exécuté suivant le plan indiqué au titre. 4° *Isagoge musico-theorica, ex fundamento mathematico coram ratione et sensu judicium proportione et monochordo exercentibus producto in gratiam Petri Conradi* φιλομούσων. Peut-être cet ouvrage est-il celui qui a été publié à Magdebourg en 1609. 5° *Logistica musica, in qua usus proportionum in addendis, subtrahendis, copulandis, comparandis, æquiparandis intervallis synoptice ob oculos ponitur*. 6° *Isagoge musica Euclidis, cum notis*. Prætorius ne dit pas si cette traduction latine du traité de musique attribué à Euclide était la version publiée à Venise, en 1497, par George Valla, ou si c'était celle du jésuite Possevin, ou enfin si Baryphonus en avait fait une nouvelle. 7° *Arithmologia harmonica, in qua* σχέσεις *tam numerorum harmonicorum primorum et radicalium, quam inter se compositorum et secundariorum et tetriariorum tabellares in constituendis intervallis simplicibus, compositis, prohibitis, diminutis et superfluis ob oculos ponuntur*. 8° *Consonantiarum progressiones, quæ ad quosvis animi affectus exprimendas accomodatæ*, etc. 9° *Progymnasma melopoëticum in* παιδίαν *et* προπαιδίαν *tributum*. 10° *Catalogus musicorum tam priscorum quam recentium*. 11° *Historia veterum instrumentorum musicorum è sacris litteris, græcis et latinis monumentis, atque philosophorum, philologorum, musicorum et historicorum scriptis collecta, et publici juris facta*. 12° *Exercitationes IV de musica vocali; de musica instrumentali; de musica inventoribus; de musica usu*. 13° *Monochordi in diatonico, chromatico et enharmonico genere descriptio*. 14° *Spicilegium musicum, in quo quæstiones musicorum præcipuæ per theoremata et problemata succinctè et nervosè discutiuntur*.

BASANIER (MARTIN), mathématicien et musicien, qui vivait à Paris vers la fin du 16me siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Plusieurs beaux secrets touchant la théorie et pratique de la musique*. Paris, 1584. Cet ouvrage est de la plus grande rareté.

BASCH (SIGISMOND), professeur de philosophie, né à Juliusbourg, dans la Silésie, le 3 septembre 1700, mourut le 2 avril 1771. Il fut successivement co-inspecteur à Christianstadt, en 1730, archidiacre, membre du consistoire, premier prédicateur de la cour et surintendant général à Hildbourghausen, en 1732, puis occupa les mêmes places à Weimar,

en 1756, et y joignit les fonctions d'inspecteur du gymnase. On a de lui un livre de chorals et la préface du livre intitulé : *Von Der Sprache des Herzens im Singen* (Le langage du cœur dans le chant), imprimé en 1754.

BASEGGIO (LORENZO), né à Venise, a composé la musique de *Equivoci del caso,* Venise 1712; et *Laomedonte*, Venise, 1715.

BASSENGE (ÉGIDE), maître de chapelle de l'archiduc Mathieu et du roi de Pologne, naquit à Liége, dans la première moitié du 16ᵐᵉ siècle. On connait sous son nom : *Motectorum quinque, sex et octo vocum liber. Viennæ Austriæ excudebat* Leonh. Formica, 1591.

BASILI (D.-FRANCISCO), né à Pérouse, vers le milieu du 17ᵐᵉ siècle, fut maître de chapelle de l'église neuve de cette ville. En 1696, il écrivit pour l'académie des *Unissoni* un drame qui fut exécuté sous le titre de *Santa Cecilia Vergine*, et peu de temps après un oratoire intitulé : *I Martiri*.

BASILI (D.-ANDRÉ), compositeur de l'école romaine, fut maître de chapelle de l'église de Lorette, vers le milieu du 18ᵐᵉ siècle. Il a beaucoup écrit pour l'église. Je possède huit messes à quatre voix de ce maître, en manuscrit, et deux à huit voix. Dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, on trouve cinq offertoires à trois, quatre et cinq voix, de Basili, deux *Christus factus est,* à quatre, un *Miserere* à huit, et un autre à dix. Le *Miserere* à huit a été publié à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, sous ce titre : *Miserere a otto voci concertati con repieno ed un versetto a sedici voci reali, senza accompagnamento.* Basili est mort en 1775.

BASILI (FRANÇOIS), ou BASILY, fils du précédent, est né à Lorette, en 1766. Ayant perdu son père à l'âge de neuf ans, il fut conduit à Rome, et se livra à des études de musique qu'il termina sous la direction de Jannaconi, savant compositeur de l'école romaine. Jeune encore, il obtint une place de maître de chapelle à Foligne, ce fut alors qu'il commença à écrire pour le théâtre. Son premier ouvrage en ce genre fut la cantate d'*Ariana e Teseo.* Il fut suivi de *la Locandiera,* farce qu'on représenta avec succès à Rome; puis Basili écrivit pour Florence les opéras d'*Achille* et de *Il ritorno d'Ulysse.* A Venise, il fit représenter *Antigona*, qui fut bien accueillie. Quelque temps après, il quitta Foligne pour la place de maître de chapelle de *Macerata*. C'est vers ce temps qu'il écrivit pour Venise l'opéra bouffe intitulé *Addattarsi*, dont le succès fut brillant, et *l'Unione mal pensata*, farce qui fut moins heureuse. En 1788, il donna à Milan *La bella incognita;* il parait que cette composition plut aux habitans de Milan, car Basili fut ensuite engagé pour écrire dans cette ville *Lo Stravagante*, qui réussit médiocrement, et *Il Dissipatore*, qui n'eut pas une chance beaucoup plus heureuse. Quelque temps après, le compositeur se maria avec une femme riche dont il eut un fils et cinq filles. Sa nouvelle fortune lui fit quitter la profession de la musique, et cet art ne fut plus pour lui qu'un délassement. Des chagrins domestiques l'ayant ensuite obligé de se séparer de sa femme, il dut rentrer dans sa première carrière, et la place de maître de chapelle de la *Santa Casa*, de Lorette, qu'avait occupée son père, étant devenue vacante, il l'accepta. Son retour à la musique fut signalé par deux opéras *l'Ira d'Achille*, et *l'Orfana egiziane*, qui furent applaudis avec chaleur à Venise. *Isaura e Ricciardo*, qui fut joué à Rome peu de temps après, n'obtint que trois représentations; vers le même temps, il écrivit aussi son oratorio *Il Sansone*. Appelé à Milan dans l'année 1818, il y fit représenter, le 27 janvier, un opéra dont le poème était de Romani, et qui avait pour titre : *Gli Illenesi*: le 21 août suivant il donna aussi au théâtre de *la Scala*, *Il Califo e la Schiava,* poésie du même auteur. Outre ces compo-

sitions dramatiques, Basili a aussi écrit plus de vingt messes, des motets et d'autres ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque une messe de *Requiem*, avec orchestre, qui a été exécutée dans l'église des Douze-Apôtres, à Rome, pour les obsèques de Jannaconi, le 23 mars 1816. En 1827, M. Basili a été nommé censeur du conservatoire impérial de musique de Milan. On a gravé quelques-unes de ses compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Une fugue pour le piano, Milan, Ricordi; 2° Une sonate pour le même instrument, *Ibid.*; 3° Deux fugues *idem*, *Ibid.*; 4° *Ave Maria a tre voci e piano forte*, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 5° *Kyrie a quattro breve, coll' accomp. di piano*, *Ib.*; 6° *Offertoire à quatre voix et orgue*, *Ibid.* On trouve dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome, dix offertoires à deux, trois et quatre voix, et des litanies à quatre et à huit. Dans le Manuel de la littérature musicale de Whistling (*Handbuch der musikalischen Litteratur*, 2me édition), on a indiqué sous le nom d'André Basili quelques compositions qui appartiennent à François.

BASSANI (JEAN), compositeur italien, vécut au commencement du 17e siècle. Bodenshatz a inséré un motet à huit voix, de la composition de Bassani, dans ses *Florilegii musici portensis*.

BASSANI (JEAN-BAPTISTE), né à Padoue vers 1657, fut élève du père Castrovillari, cordelier. Il fut d'abord maître de chapelle de l'église cathédrale de Bologne, de l'académie des Philharmoniques de cette ville, et ensuite maître de chapelle à Ferrare et de l'académie *della morte*. Ses compositions religieuses, dramatiques et instrumentales lui assurent une place distinguée parmi les plus habiles musiciens de son temps. Il fut aussi grand violiniste, et eut pour élève le fameux Corelli. Ses ouvrages furent publiés de 1680 à 1703 : ils se composent de six opéras et de trente-un œuvres de musique religieuse et instrumentale. Voici les titres de ses opéras : *Falaride, tiranno d'Agrigente*, à Venise, en 1684; *Amorosa preda di Paride*, Bologne, 1684; *Alarico, re de' Goti*, Ferrare, 1685; *Ginevra, infanta di Scozzia*, Ferrare, 1690; *Il Conte di Bacheville*, Pistoie, 1696; *La Morte delusa*, Ferrare, 1696. Ses autres ouvrages sont : 1° *Sonate da camera, cioè balletti, correnti, gighe e sarabande a violino e violone ovvero spinetta, con il secondo violino a beneplacito, opera prima*, Bologne, 1693. C'est une réimpression. 2° *L'armonia delle Sirene, cantate amorose musicali a voce sola*, op. 2a, *Ibid.*, 1692, in-4° obl. *in partit.*; 3° *Cantate a voce sola*, op. 3a, Bologne, 1698, in-4° obl.; 4° *La Moralità armonica, cantate a due e tre voci*, op. 4a *Ib.*, 1700, in-4° obl.; 5° *Dodici sonate a due violini e basso*, op. 5a. Cet ouvrage est excellent; le style en est noble, pathétique, et la facture élégante et pure. 6° *Affetti canori, cantate ed ariette*, op. 6a, Bologne, 1697, in-4° obl. *in partit.*; 7° *Eco armonica delle muse, cantate amorose a voce sola*, op. 7a, *Ibid.*, 1693, in-4° obl. *in partit.*; 8° *Metri sacri armonici in motetti a voce sola con violini*, op. 8a, *Ib.*, 1696, in-4°; 9° *Armonici Entusiasmi di Davide, ovvero Salmi concertati à quattro voci, con violini e suoi ripieni, con altri salmi a due e tre voci e violini*, Venise, 1695 et 1698, in-4°; 10° *Salmi di compieta a tre e quattro voci, con violini e ripieni*, op. 10a, *Ibid.*, 1691, in-4°; 11° *Concerti sacri, motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza*, op. 10a, Bologne, 1697, in-4°; 12° *Motetti a voce sola con violini*, op. 12a, Venise, 1700, in-4°, *in partit.*; 13° *Armonie festive, o siano motetti sacri a voce sola, con violini*, op. 13a, Bologne, 1696, in-4°; 14° *Amorosi sentimenti di cantate a voce sola*, op. 14a, Venise, 1696, in-4° obl. *in partit.*; 15° *Armoniche fantasie di cantate amorose a voce sola*, op. 15a, *Ibid.*, 1694, in-4° *in partit.*; 16° *La Musa armonica, cantate amorose musicali a voce sola*, op. 16a, Bologne, 1695, in-4°

obl.; 17° *La Sirena amorosa, cantate a voce sola con violini, op.* 17ª, Venise, 1699, in-4°; 18° *Tre messe concertate a quattro e cinque voci, con violini e ripieni, op.* 18ª, Bologne, 1698, in-4°; 19° *Languidezza amorosa, cantate a voce sola, op.*19ª, *Ibid.*, 1698; 20° *Messa per gli defunti a quattro voci con viole e ripieni, op.* 20ª, in-4°, *Ibid.*, 1698; 21° *Salmi concertati a due, tre, quattro e cinque voci con violini e ripieni, op.* 21ª, in-4°, *Ibid.*, 1699; 22° *Lagrime armoniche, ossia il Vespero de defunti, a quattro voci, con violini e repieni, op.* 22ª, Venise, 1699, in-4°; 23° *Le notte lugubri concertate ne' responsori dell' uffizio de' morti, a quattro voci con viole e ripieni, op.* 23ª, Venise, 1700; in-4°; 24° *Davide armonico, espresso ne' salmi di mezzo, concertati a due e tre voci, con violini per tutto l'anno, op.* 24ª, Venise, 1700, in-4°; 25° *Completori correnti a quattro voci concertate, con violini e ripieni a beneplacito, op.* 25ª, Bologne, 1701, in-4°; 26° *Antifone sacre a voce sola con violini per tutto l'anno, e due Tantum ergo, op.* 26ª, *Ib.*, 1701, in-4°; 27° *Motetti sacri a voce sola con violini, op.* 27ª, *Ib.*, 1701, in-4°; 28° *Cantate amorose a voce sola, op.* 28ª, in-4°, obl. *in partit.*, Bologne, 1701; 29° *Corona di fiori musicali, ossia XXIV arie a voce sola, con due violini, op.* 29ª, Bologne, 1702; 30° *Cantate amorose a voce sola con violini, op.* 31ª, Bologne, 1705. La Bibliothèque du Roi possède quatre messes à quatre et cinq voix, ainsi que des motets et des antiennes de cet auteur, le tout en manuscrit.

BASSANI (JÉROME), compositeur dramatique et habile contrapuntiste, naquit à Venise, vers la fin du 17me siècle. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, et quelques opéras, parmi lesquels on remarque *Il Bertoldo*, représenté à Venise, en 1718, et *l'Amor per Forza*, dans la même ville, en 1721. Bassani a joui de la réputation d'un très habile maître de chant.

BASSI (M.), secrétaire du prince de Condé, membre de la société des Amateurs fondée et dirigée par Gossec, a publié un pamphlet sur l'opéra italien que Léonard, coiffeur de la reine, avait essayé d'établir à Versailles, avant que ce spectacle, qu'on appelait alors *Les Bouffons*, fût établi à Paris à la foire Saint-Germain. Cette brochure a pour titre : *Lettre adressée à la société Olympique, à l'occasion de l'Opéra Bouffon italien établi à Versailles.* Paris, novembre 1787, 24 pages (Voy. le Mercure de France, 1787, n° 51).

BASSI (NICOLAS), excellent bouffe chantant, et le dernier qui ait possédé la tradition de l'ancienne école, naquit à Naples en 1767. Après avoir fait de brillans débuts à Venise, en 1791, il chanta à Milan, l'année suivante, et y fut si bien accueilli qu'il fut rappelé dans cette ville, en 1793, 1794, 1808, 1810, 1816 et 1820.

Il se trouvait à Paris en 1808, et chanta avec beaucoup de succès dans *Il Marco Antonio*, de Pavesi. Il est mort à Vicence, le 3 décembre 1825. Plusieurs recueils d'ariettes italiennes ont été publiés à Vienne, à Paris et à Milan, sous le nom de *Bassi* : j'ignore si ces morceaux ont été composés par le chanteur qui est l'objet de cet article.

BASSI (CAROLINE), cantatrice napolitaine, née vers 1780, obtint de brillans succès qu'elle devait à la beauté, au volume extraordinaire de sa voix, à la justesse exquise de ses intonations, et à la pureté de sa mise de voix et de sa vocalisation. Elle débuta à Naples en 1798; puis elle chanta à Venise, à Gênes et dans quelques autres villes de l'Italie, recueillant partout des témoignages d'admiration. Au carnaval de 1820, elle joua à Milan au théâtre de *la Scala*, dans l'opéra de *Bianca e Faliero*, que Rossini écrivit pour elle et pour Mme Camporesi; mais alors elle avait beaucoup perdu de l'éclat et de la flexibilité de sa voix. Peu de temps après, elle se retira du théâtre.

Il y a eu dans le même temps une autre cantatrice nommée Caroline Bassi, qui chantait au théâtre *Re* de Milan, en 1813, et au théâtre *Carcano*, en 1814. On l'appelait *la Milanaise* pour la distinguer de la Napolitaine. Elle était née en effet à Milan.

BASSIRON (PHILIPPE), contrapuntiste du 15me siècle, dont *Ottavio Petrucci* de Fossombrone a inséré des messes dans sa précieuse collection intitulée : *Missæ diversorum auctorum*, Venise, 1513, in-folio. Il y a lieu de croire que ce musicien était français.

BASTARDELLA (LA). *Voy*. AGUJARI.

BASTERIS (CAJETAN-POMPÉE), chanteur célèbre, né à Bologne, fut au service du roi de Sardaigne, depuis 1730 jusqu'en 1740.

BASTIDE (JEAN-FRANÇOIS DE), né à Marseille, le 15 mars 1724, est mort à Milan, le 4 juillet 1798. Il a publié des *Variétés historiques, littéraires, galantes*, Paris, 1774, 2 part. in-8°. Dans la seconde partie on trouve une *Lettre sur les grandes écoles de musique*, où les styles de Lulli, de Pergolèse et de Handel sont analysés.

BASTINI (VINCENT), compositeur italien, vivait vers le milieu du 16e siècle ; il a fait imprimer : *Madrigali a sei voci*, op. 1a, Venise, 1567.

BASTON (JOSQUIN), compositeur flamand, qui vivait en 1556, époque où Guichardin écrivait sa *Description des Pays-Bas*. On l'a quelquefois confondu avec Josquin des Prez. Saiblinger a placé quelques motets de Baston dans sa collection intitulée : *Concentus mus. quatuor, octo voc.* Augsbourg, 1545, in-4°. On trouve aussi un motet de sa composition dans la collection publiée à Louvain, en 1559.

BATAILLE (GABRIEL), luthiste, qui vivait à Paris au commencement du 17me siècle, a publié des *airs mis en tablature de luth, premier livre*, Paris, Ballard, 1608, in-4°. Le deuxième livre a paru en 1609 ; le troisième, en 1611, et le quatrième, en 1613. Il composa en société avec Guedron, Mauduit et Bochet, le ballet dansé par Louis XIII en 1617, le ballet sur la dernière victoire du roi en 1620, et plusieurs autres, qui furent exécutés dans les appartemens du Louvre. Bataille eut le titre de luthiste de la chambre de la reine.

BATEN (HENRY), nommé aussi par quelques écrivains *Henricus de Malinis*, parce qu'il était né à Malines, vivait vers la fin du 13e siècle, comme il paraît par la lettre qu'il écrivit à *Guy* de Hainaut, trésorier de la cathédrale de Liége, qui fut élu évêque d'Utrecht en 1301. Baten fut docteur en théologie et chancelier de l'université de Paris, et ensuite chanoine et chantre de la cathédrale de Liége. On a de lui *Speculum Divinorum et Naturalium quorondam*, Mss. qui était avant la révolution française chez les chanoines réguliers de St.-Martin à Louvain, et à l'abbaie de *Tongerloo*. Cet ouvrage est divisé en dix livres ; l'auteur y traite de la musique et des principales questions de la philosophie de son temps.

BATES (JEAN), musicien et bon organiste anglais, naquit en 1740 à Halifax, dans le duché d'York. En 1784 il fut chargé de la direction des oratorios exécutés à Westminster, à l'anniversaire de la mort de Handel, et il continua ce service pendant plusieurs années. Ce fut lui qui organisa aussi le concert de musique ancienne, en 1776, et il le dirigea jusqu'en 1793. Comme compositeur, Bates est connu par un opéra intitulé *Pharnaces*, et par les opérettes suivans : 1° *Theatrical Candidates ;* 2° *Flora, or Hob in the Well ;* 3° *Lady's Frolic*. Il a écrit aussi plusieurs œuvres de musique vocale et instrumentale, dont on n'a publié que *six sonates pour le piano*, Londres, Clementi. Bates est mort le 8 juin 1799, avec le titre de directeur de l'hôpital de Greenwich.

BATES (SARA), épouse du précédent,

cantatrice excellente, connue en 1784 sous le nom de Miss Harrop, fut élève de Sacchini. Elle étudia aussi avec son mari le style de Handel; elle chantait fort bien les ouvrages de ce maître. On vantait beaucoup sa prononciation, qu'on comparait à celle de Garrick. Le docteur Burney dit que sa voix était pure et étendue, sa vocalisation brillante, et qu'elle joignait à ces avantages beaucoup d'expression dramatique. On a gravé son portrait, d'après *Angelica Kauffmann*.

BATESON (THOMAS), organiste de l'église cathédrale de Chester, en 1600, fut nommé, en 1618, organiste et maître des enfans de chœur de la Trinité à Dublin. Vers le même temps il prit ses degrés de bachelier en musique, à l'université de la même ville. Il a publié, en 1614, un recueil de madrigaux sous ce titre : *English madrigals for three, four, five and six voices.*

BATHE (GUILLAUME), d'une famille ancienne et considérée en Irlande, naquit à Dublin, en 1564. Il commença ses études dans cette ville et les acheva à Oxford. A l'âge de trente ans, il abjura le protestantisme dans lequel il était né, quitta son pays, et se fit jésuite en Flandre, vers 1596. Après avoir voyagé quelque temps en Italie et en Espagne, il fut nommé directeur du séminaire irlandais de Salamanque, et mourut à Madrid, le 17 juin 1614. Dans sa jeunesse il publia : *A briefe introduction to the true art of musicke, wherein are set downe exact and easie rules for such as seeke but to know the trueth, with arguments and their solutions, for such as seeke also to know the reason of the trueth : which rules be meanes whereby any by his owne industrie may shortly, easily, and regularly attaine to all such things as to his arte doe belong; etc. By W. Bathe, student at Oxenford* (*Courte introduction aux vrais principes de la musique, etc.*) Londres, 1584, in-4°; une seconde édition de cet ouvrage a paru sous ce titre : *A briefe introduction to the skill of song, concerning the practice* (*Courte introduction à l'art du chant, etc.*) Londres, sans date. Thomas Este, à qui l'on doit cette édition, y a fait des corrections et des changemens.

BATHIOLI (FRANÇOIS), ou plutôt BATIOLI, guitariste italien fixé à Vienne. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Concert-polonaise pour guitare avec quatuor, œuvre troisième, Vienne, Diabelli; 2° Douze valses pour une ou deux guitares, œuvre quatrième, *Ib.*; 3° Grande variation sur l'air allemand *An Alexis send'ich dich*, pour flûte et guitare, op. 5, *Ibid.*; 4° Pot-pourri pour guitare, flûte et alto, op. 6, *Ibid.*; 5° Rondo de chasse, op. 7, *ibid.*; 6° Une méthode de guitare avec une introduction sur le chant, publiée en allemand sous ce titre : *Guitarschule nebst einer kurzen Anleitung zum Sing, Ibid.* Une espèce d'abrégé de cet ouvrage a été publié chez le même éditeur en allemand, français et italien. Il paraît que M. Barthioli s'est retiré à Venise vers 1830.

BATISTIN (JEAN-BAPTISTE STRUCK et non STUCK), Allemand d'origine, né à Florence, connu sous le nom de *Batistin*, fut ordinaire de la musique du duc d'Orléans et de l'Opéra, et mourut à Paris le 9 décembre 1755. Il fut, avec Labbé, le premier qui joua du violoncelle à l'Opéra. Louis XIV lui accorda une pension pour le fixer en France, il en obtint une autre de 500 francs, le 15 décembre 1718, sur le produit des représentations et des bals de l'Opéra, pour en jouir pendant tout le temps où il demeurerait à Paris. Il a fait représenter à l'Opéra, *Méléagre* (1709), *Manto la fée* (1711), *Polidore* (1720). Ses autres ouvrages, ballets ou opéras, ont été écrits pour la cour, et n'ont pas été représentés à Paris; ce sont : *L'Amour vengé, Céphale, Thétis, ou la Naissance d'Achille, Neptune et Amymone, Proserpine, Diane, Flore, Héraclite et Démocrite, Philomèle, Ariane, les Fêtes*

Bolonaises, Lérida, Mars jaloux, le Sommeil de l'Amour, les Troubles de l'Amour. On a aussi quatre livres de cantates de sa composition, publiés en 1706, 1708, 1711 et 1714; ainsi qu'un recueil d'airs nouveaux.

BATKA (LAURENT), père de plusieurs musiciens avantageusement connus en Allemagne, possédait lui-même des connaissances peu communes en musique. Il était né à Lischau, en Bohême, en 1705, fut nommé directeur de musique à plusieurs églises de Prague, et mourut dans cette ville en 1759. Il a laissé cinq fils, dont la plupart vivaient encore en 1800. (Voy. ci-dessous.)

BATKA (WINCESLAS), musicien de chambre de l'évêque de Breslau, à Joannisberg, né à Prague le 14 octobre 1747, était un excellent tenor et jouait fort bien du basson. On a de lui des concertos pour cet instrument qui sont restés en manuscrit.

BATKA (MARTIN), virtuose sur le violon, succéda à son père dans sa place de directeur de musique. Il est mort à Prague en 1779. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des études pour le violon.

BATKA (MICHEL), excellent violiniste, né le 29 septembre 1755, vivait encore à Prague en 1800. On ne connait rien de sa composition.

BATKA (ANTOINE), habile chanteur, né le 21 novembre 1759, devint musicien de chambre de l'évêque de Breslau et vivait encore en 1800. Sa voix était une basse du plus beau timbre.

BATKA (JEAN), fils de Michel, né à Prague vers 1791, est un pianiste distingué, qui s'est fixé à Pesth, en Hongrie. On connait sous son nom : 1° Rondino pour le piano sur un motif de Spohr, Pesth, Miller; 2° Six variations pour piano et violoncelle sur l'air allemand : *Wir Winden dir, Ibid.*; 3° Des recueils de danses hongroises, de valses et de quadrilles, *Ib.*; 4° La marche nationale hongroise pour le piano, *Ibid.*; 5° Quelques *Lieder* ou chansons allemandes.

BATON (HENRI), connu sous le nom de *Bâton l'aîné*, né à Paris, vers 1710, eut vers le milieu du 18me siècle, la réputation d'un virtuose sur la musette, qui était en vogue à cette époque chez les Français. Il a fait graver à Paris trois livres de sonates et deux livres de duos pour cet instrument.

BATON (CHARLES), surnommé *le Jeune*, virtuose, autant qu'on peut l'être, sur l'instrument appelé *vielle*, en donnait des leçons à Paris, vers le milieu du 18e siècle. Il prit la défense de l'ancienne musique française contre les attaques de J.-J. Rousseau, dans une brochure de trente-six pages, intitulée : ***Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française***, Paris, 1754, in-8°. C'est une des meilleures pièces qu'on ait publiées dans cette controverse : elle eut deux éditions en peu de temps; la première, publiée en 1753, est anonyme. Bâton a donné aussi un *mémoire sur la Vielle* dans le Mercure de France, octobre 1757, p. 143. Ses compositions pour la vielle sont : 1° Suites pour deux vielles, muzettes, etc. op. 1, Paris, 1733, in-fol.; 2° Pièces pour la vielle, op. 2; 3° Amusemens d'une heure, duos pour deux vielles, op. 4, in-fol. sans date. Bâton est mort en 1758. Il s'était occupé long-temps de perfectionnemens qu'il voulait introduire dans la construction de la veille. On voit dans le *Mercure de France* (sept. 1750, p. 153), qu'il avait augmenté l'étendue de son clavier et qu'il y avait ajouté les notes *fa* dièse, *la* et *la* bémol graves, qui ne se trouvaient pas dans les anciennes vielles. Deux ans après, il inventa une autre vielle qui avait l'étendue de la flûte, et sur laquelle on pouvait imiter le coup de langue de cet instrument et le coup d'archet du violon (Voy. Merc. de France, juin 1752, p. 161). C'est de cet instrument qu'il a donné l'analyse dans le Mercure de 1757. Son mémoire a pour titre : ***Mémoire sur la***

vielle en D-la-ré, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire, et dont l'extrait a été présenté à la reine.

BATTEN (ADRIEN), organiste et vicaire du chœur de Saint-Paul, à Londres, exerça ces emplois sous les règnes de Charles Ier et de Charles II, c'est-à-dire de 1640 à 1680. C'était un bon harmoniste de l'ancienne école. Plusieurs de ses antiennes ont été insérées dans la collection de Barnard.

BATTEUX (CHARLES), chanoine honoraire de Reims, et l'un des plus savans hommes de France dans le 18e siècle, naquit le 7 mai 1713 à Allend'huy, près de Reims. En 1730, il vint à Paris où il enseigna les humanités et la rhétorique aux collèges de Lisieux et de Navarre, puis la philosophie grecque et latine au collége royal. Il fut admis à l'Académie des inscriptions en 1754, et à l'Académie française en 1761. Il est mort d'une hydropisie de poitrine le 14 juillet 1780. Au nombre de ses ouvrages on compte celui-ci : *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, Paris, 1743, 1747 et 1755, in-12, livre qui a été réuni depuis à son *Cours de belles-lettres*, Paris, 1774, 3 vol. in-12. Le principe auquel l'abbé Batteux ramène les arts est l'imitation de la nature; principe fécond en apparence, mais vague et de peu d'utilité lorsqu'on vient à l'application, surtout en musique, de tous les arts, le moins positif. Son objet n'est pas d'imiter, mais d'émouvoir; malheur au compositeur qui en cherche le secret dans des déclamations académiques, au lieu de le trouver dans son ame. Au reste, il est arrivé à l'abbé Batteux, comme à tous les savans qui ont écrit sur la musique, de prouver à chaque page qu'il n'en avait pas la plus légère notion. On a cependant beaucoup loué son ouvrage. Il y en a eu quatre traductions allemandes, parmi lesquelles on distingue celle de C. G. Ramler et celle de J. A. Schlegel (voy. ces articles). On trouve dans les essais de Marpurg, t. 1, p. 273, 325, quelques pièces relatives au système de Batteux, par Gaspard Ruetz et Overbeck (voy. ces articles).

BATTIFERRI (LOUIS), compositeur italien, qui vécut au commencement du 17e siècle, est auteur de messes, de psaumes, de motets, de litanies et d'un *Salve regina*, qui sont indiqués dans le catalogue de Pastorff, imprimé en 1633.

BATTIFERRO (S.-D.-LOUIS), maître de chapelle à l'église *dello Spirito Santo* de Ferrare, naquit à Urbino, vers la fin du 17e siècle. Il a publié de sa composition douze *ricercari a cinque e sei soggetti*, Ferrare, 1719.

BATTISHILL (JONATHAN), fils d'un procureur, naquit à Londres, au mois de mai 1738. Vers l'âge de neuf ans, on le plaça parmi les enfans de chœur de Saint-Paul; il y fit ses études musicales sous Savage, et devint un des plus habiles organistes de l'Angleterre. Après sa sortie de la maîtrise de Saint-Paul, il fut nommé claveciniste du théâtre de Covent-Garden, et organiste des églises de *Saint-Clément*, d'*East-Chean*, du *Christ* et de *Newgate-Street*. En 1764, il composa pour le théâtre de *Drury-Lane* un opéra intitulé: *Alcmena*, qui ne fut pas bien accueilli du public, quoique la musique, dit le docteur Busby, en fût excellente. Cette pièce fut suivie de *The rites of Hecate* (Les mystères d'Hécate), drame. Vers le même temps, il se livra aussi à la composition de la musique d'église, et fit un grand nombre d'hymnes et d'antiennes à plusieurs voix. Ses chansons lui procurèrent une grande réputation dans sa patrie : il en publia deux collections à trois et à quatre voix en 1776. Battishill avait déjà obtenu, en 1770, le prix de la médaille d'or, décernée pour ce genre de composition par la société musicale des nobles de *Thatched-House S. James-Street.* Il avait épousé miss Davies, célèbre cantatrice de Covent-Garden; mais elle mourut en 1775, et Battishill se livra dès ce moment à des excès d'intempérance qui altérèrent sa

constitution et qui le firent tomber dans le mépris. Il est mort à Islington, le 10 décembre 1801. On dit que ses ouvrages se font remarquer par de la vigueur d'harmonie, et une grande justesse d'expression. Smith a inséré plusieurs de ses antiennes dans son *Harmonia sacra*.

BATTISTINI (JACQUES), maître de chapelle de l'église cathédrale de Novare, dans le Milanais, a publié : 1° *Motetti sacri, op.* 1ᵃ, Bologne, 1698, in-4°; 2° *Armonie sagre*, Bologne, 1700, op. 2, in-4°. Cet œuvre consiste en douze pièces à une, deux et trois voix, avec ou sans violons.

BATTON (DÉSIRÉ-ALEXANDRE), né le 2 janvier 1797, à Paris, où son père était fabricant de fleurs artificielles, entra au mois d'octobre 1806 dans une classe de solfége, au conservatoire de musique, et passa ensuite à l'étude du piano, au mois de juillet 1807. Quelques années après il fut admis dans une classe d'harmonie, et, enfin il devint l'élève de Cherubini pour le contrepoint. En 1816 il se présenta au concours de l'Institut de France et y obtint le deuxième grand prix de composition musicale; l'année suivante, le premier grand prix lui fut décerné pour la cantate de *La mort d'Adonis*. Ce prix donnait à M. Batton le titre de pensionnaire du gouvernement, et le droit de voyager pendant cinq ans aux frais de l'état, en Italie et en Allemagne. Avant de quitter Paris, il fit représenter au théâtre Feydeau (en 1818) un opéra comique en trois actes, intitulé *La Fenêtre secrète*. Le sujet, du genre de la comédie, était peu favorable à la musique; cependant M. Batton sut faire remarquer dans cet ouvrage d'heureuses dispositions pour la composition dramatique; on y trouvait une harmonie pure et correcte, et le sentiment de la scène s'y faisait apercevoir. Arrivé à Rome, le jeune compositeur s'y livra à des travaux sérieux et écrivit des morceaux de musique religieuse, un oratorio et quelques pièces de musique instrumentale. A Munich, il fut invité à composer une symphonie et d'autres ouvrages pour la société des concerts de cette ville. De retour à Paris, vers 1823, M. Batton fut, comme la plupart des jeunes compositeurs français, obligé de frapper long-temps à la porte des faiseurs de livrets d'opéras pour en obtenir un ; enfin il eut celui d'*Ethelwina*, drame en trois actes, d'un genre sombre, qui ne fut point heureux. La musique de cet ouvrage était digne d'estime par sa facture, mais sa teinte était trop uniforme; elle manquait d'effet, quoique l'instrumentation eût de l'éclat. Le 6 février 1828, M. Batton fit représenter au théâtre Feydeau *Le Prisonnier d'état*, opéra comique en un acte qui n'eut pas de succès. Un mois après on joua au même théâtre *Le Camp du drap d'or*, ouvrage en trois actes que ce compositeur avait écrit en société avec MM. Rifaut et Leborne. Il ne fut pas plus heureux cette fois que les précédentes, et le dégoût de la carrière d'artiste sembla s'emparer de lui à la suite de ces échecs. C'est sans doute à ce dégoût qu'il faut attribuer la résolution que prit M. Batton de succéder à son père dans le commerce des fleurs artificielles. Cependant, il tenta un dernier essai en 1832, et cette fois il fut plus heureux, car le drame de *La marquise de Brinvillers*, qu'il écrivit en société avec Auber, Carafa, Hérold et quelques autres musiciens fut favorablement accueilli du public, et fournit à M. Batton l'occasion d'écrire un beau finale et quelques autres morceaux qui ont prouvé que des circonstances favorables lui ont manqué seulement pour se faire une réputation plus étendue. Depuis lors il n'a écrit qu'un petit opéra pour le carnaval de 1835; cet ouvrage a été mis en répétition, mais n'a point été représenté.

BATTU (P.), violiniste et compositeur, est né à Paris en 1799. Admis comme élève au conservatoire de musique, dans des classes préparatoires, il devint ensuite élève de Rodolphe Kreutzer, et après avoir achevé ses études musicales d'une manière

brillante, il obtint le premier prix de violon au concours de l'année 1822. Depuis lors M. Battu s'est fait entendre dans plusieurs concerts et toujours avec succès. Parmi les élèves de Kreutzer, il est un de ceux qui ont le moins copié la manière de leur maître. Après être devenu successivement l'un des violons de l'orchestre de l'Opéra et de la chapelle du roi, M. Battu a été privé de ce dernier emploi par la révolution du mois de juillet 1830. Il a fait graver quelques ouvrages de sa composition, entre autres : 1° Concerto pour le violon, œuvre 1er, Paris, Baucé; 2° Trois duos concertans pour deux violons, op. 2, *Ibid.*; 3° Deuxième concerto, œuvre 3e, Paris, Frey; 4° Thême varié pour le violon, avec orchestre, *Ibid.*; 5° Quelques romances avec accompagnement de piano.

BAU (N.). Caffiaux cite sous ce nom, dans son histoire manuscrite de la musique, un écrivain français qui vivait en 1754. Il dit, en parlant de cet auteur : *Nous avons de lui un petit traité de musique théorique*. Je ne connais pas d'autre indication de cet ouvrage.

BAUCK (M...A....), organiste à Lubeck, a publié à Hambourg : 1° *Musikalisches Andenken für Klavier und Gesang* (Souvenirs musicaux pour le clavecin et pour le chant), 1799; 2° *Alleluia* de Handel arrangé pour l'orgue, suivie d'une fugue à trois parties, *Ibid.*, 1799. Il est aussi auteur d'un manuel d'harmonie, par demandes et réponses, intitulé : *Anleitung zur Kenntniss der Harmonie in Fragen und Antworten, als Handbuch*, Lubeck, Michelsen, 1814, 4 feuilles et 1/2 in-4°. Aucun exemple de musique n'accompagne le texte, mais dans la seconde édition, publiée à Leipsick, en 1818, les exemples ont été ajoutés.

BAUD (....), habitant de Versailles, a inventé vers 1796 une machine propre à fabriquer des cordes de soie torse, destinées à remplacer celles de boyaux dans la monture de la harpe, de la guitare, et même du violon, de l'alto, et du violoncelle. Il déposa des échantillons de ses cordes à l'Institut, et Gossec fit, en l'an VII (1798), un rapport à la classe des beaux-arts, où il est dit que ces cordes peuvent se substituer avec avantage à celles de boyaux, pour la harpe et la guitare, mais qu'elles sont moins sonores sur les instrumens à archet. M. Baud a fait imprimer une brochure de 47 pages, intitulée : *Observations sur les cordes à instrumens de musique, tant de boyau que de soie, suivies d'une lettre du citoyen Gossec au citoyen Baud, du rapport du citoyen Gossec à l'Institut national sur les cordes de soie du citoyen Baud, et de l'extrait du procès-verbal de l'Institut national*, Versailles, 1803, in-8°. Soit à cause du préjugé qui fait repousser en France toute innovation, soit que les inconvéniens de ces cordes en balançassent les avantages, il ne paraît pas qu'on en ait jamais fait usage. En 1810, M. Baud soumit à l'examen de l'Institut un violon construit dans un système de proportions particulières et dont la table n'était pas barrée, parce que l'auteur de cet essai considérait la barre comme un obstacle aux vibrations longitudinales. Le rapport de l'Institut ne fut pas favorable à cette invention; il a été imprimé dans la mauvaise compilation de César Gardeton, intitulée : *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger*. (Pag. 348 et suiv.)

BAUDE DE LA QUARRIÈRE, trouvère, vivait vers le milieu du 13me siècle. Le manuscrit n° 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque du Roi, contient deux chansons notées de sa composition. La Borde en cite deux autres, t. 2, p. 313.

BAUDERON (ANTOINE), sieur de Sénecé. V. *Sénecé*.

BAUDIOT (CHARLES-NICOLAS), violoncelliste, né à Nancy, le 29 mars 1773, reçut des leçons de Janson l'aîné, et succéda à son maître comme professeur au conservatoire, en 1802. Peu de temps après son entrée dans cette école, il fut chargé de faire, avec Levasseur, une

méthode de violoncelle qui fut rédigée par Baillot. M. Baudiot qui avait un emploi au ministère des finances, fut du nombre des professeurs qui conservèrent leurs places au conservatoire, lorsque cet établissement fut réorganisé, en 1816, sous le nom d'*école royale de musique*, et il y joignit la titre de premier violoncelle de la chapelle du roi. En 1822, il demanda et obtint sa retraite de professeur du conservatoire avec une pension pour ses anciens services. Depuis lors, il a foit plusieurs voyages en France pour y donner des concerts. Les ouvrages de sa composition qu'il a publiés sont : 1° Deux concertos pour le violoncelle, Paris, Frey ; 2° Deux concertinos pour le même instrument, œuvres dix-neuvième et vingt-deuxième, Paris, Pleyel; 3° Trio pour violon, alto et violoncelle, op. 3, *Ibid.;* 4° Deux œuvres de duos pour deux violoncelles, op. 5 et 7, *Ibid.;* 5° Pot-pourri pour violoncelle, avec accompagnement de quatuor, Paris, Frey; 6° Trois fantaisies pour violoncelle avec accompagnement de piano, op. 12, Paris, Pleyel; 7° Trois *idem,* op. 20, *Ib.;* 8° Trois nocturnes pour violoncelle et horpe, Paris, Pacini; 9° Deux œuvres de sonates pour violoncelle ovec accompognement de basse, Paris, Pleyel et Nadermonn; 10° Des trios pour piano, violoncelle et cor, et pour piano, horpe et violoncelle; 11° Des thêmes variés pour violoncelle et piano; 12° Une nouvelle méthode de violoncelle, Paris, Pleyel.

BAUDOIN DES AUTIEX ou DES AUTELS, poète et musicien français, florissait vers 1250 (Voy. la Bibliothèque de La-Croix-du-Maine). On trouve une chanson notée de sa composition dans un monuscrit de la Bibliothèque du Roi (n° 65 du fonds de Cangé).

BAUDOIN ou BAUDOYN (NOEL), contrapuntiste français qui vivoit dans la première moitié du 16me siècle. Il paraît qu'il fut attaché à la chapelle pontificale en qualité de chanteur. Dans les archives de cette chapelle se trouvent quelques messes manuscrites de sa composition.

BAUDREXEL (PHILIPPE-JACQUES), docteur en théologie, et curé de Kauffbeurg, près d'Ulm, naquit à Fies, dans la Souabe, vers 1635. Après qu'il eut achevé la cours de ses études, l'électeur, dont il était le sujet, l'envoya à Rome pour y apprendre la composition. De retour dans son pays, il fut pourvu de sa cure, et employa les loisirs de sa place à composer pour l'église. On a de lui : 1° *Primitiæ musicalis, continentes Te Deum, missas, requiem, motettas sexdecim, de communi quinque et sex voc. concert. cum duo violinis, etc.*, Ulm, 1664, in-4°; 2° *Psalmi vespertini de dominica, de B. Virgine, Apostolis et festis totius anni, in primis et secundis vesperis,* Cologne, 1668, in-4°.

BAUDRON (ANTOINE-LAURENT), premier violon du Théâtre-Français, est né à Amiens le 16 mai 1743. Après avoir fait ses études au collége des jésuites de cette ville, il vint à Paris, et prit des leçons de Gaviniès pour le violon. En 1763, il entra à l'orchestre du Théâtre Français, et en devint le chef en 1766. En 1780, il composa, à la sollicitation de Larive, la nouvelle musique du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau. Il a fait aussi les airs du *Mariage de Figaro,* à l'exception du vaudeville de la fin, qui est de Beaumarchais, et cent vingt morceaux de différens caractères, pour des tragédies, entr'autres la musique du troisième acte d'Athalie. Les ouvrages de M. Baudron n'ont pas été publiés. Cet artiste estimable s'est retiré en 1822, et les comédiens français, en considération de ses longs services, lui ont accordé une pension égale à la totalité de ses appointemens. Il a cessé de vivre en 1834, à l'âge de 91 ans.

BAUER (JOSEPH), maître de chapelle de l'évêque de Würtzbourg dans la seconde moitié du 18me siècle, a publié à Manheim, de 1772 à 1776, cinq œuvres de quatuors pour piano, flûte, violon et basse. Sa fille, Catherine Bauer, pianiste distinguée, s'est fait connaître par trois œu-

vres d'airs variés, publiés à Offenbach, chez André, et par deux recueils de danses allemandes et de walses, qui ont paru à Munich, chez Falter. Née à Würtzbourg en 1785, elle a eu pour maître de piano et de composition le maître de chapelle Sterkel.

BAUER (***), conseiller de cour du roi de Prusse, vers 1786, se fit remarquer à cette époque par l'invention de deux pianos d'espèce particulière. Le premier, appelé *crescendo*, était vertical, de forme pyramidale, avait huit pieds et demi de hauteur, trois pieds de largeur, dix-huit pouces d'épaisseur; son clavier avait cinq octaves d'étendue, et trois pédales servaient à modifier le son par gradation, et aussi à transposer de deux ou trois tons à volonté, en imprimant un mouvement au clavier. Le piano de la seconde espèce s'appelait *royal crescendo*. Il avait la forme d'un petit piano de quatre pieds de longueur. Des tuyaux de jeu de flûte se trouvaient sous une partie du clavier de cet instrument. Bauer s'est fait aussi de la réputation par ses horloges à musique. Le roi de Prusse lui en acheta une pour le château de Potsdam en 1769, et l'impératrice de Russie en paya une 3000 roubles.

BAUER (CHRISOSTOME), habile constructeur d'orgues, naquit dans le Wurtemberg, et vécut au commencement du 18me siècle. Cet artiste est signalé par Adelung (*Musica mechanica organœdi*, p. 276), comme auteur d'un perfectionnement important dans la construction de l'orgue. Avant lui, les soufflets qui fournissaient le vent à cet instrument étaient de petite dimension, et l'on ne suppléait à leur insuffisance qu'en les multipliant. Mais outre l'inconvénient de la nécessité de plusieurs souffleurs pour le service de tous ces soufflets, il était impossible d'obtenir de la petitesse et de la multiplicité de ceux-ci un souffle égal et une pression constante, en sorte que le vent n'arrivait souvent aux tuyaux, particulièrement aux jeux de flûte, que par bouffées et par secousses. Bauer substitua à cet ancien système de soufflerie des soufflets plus grands. Le premier essai qu'il fit de cette amélioration fut appliqué à la réparation de l'orgue de la cathédrale d'Ulm, où seize soufflets furent remplacés avec avantage par huit autres plus grands et plus puissans.

BAUERSACHS (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), virtuose sur le cor de bassette et sur le violoncelle, naquit à Pegnitz le 4 juin 1770. La guerre qui éclata en 1790 lui fit perdre une place qu'il occupait dans une petite cour des bords du Rhin, et l'obligea d'entreprendre un voyage dans diverses petites villes. En 1796, il partit pour Vienne, d'où il alla ensuite en Hongrie et à Venise. De retour dans sa patrie en 1802, il entra dans un corps de musique militaire, en qualité de hautboïste. Il a écrit beaucoup de musique pour le cor de bassette; elle est restée en manuscrit.

BAUERSCHMIDT. Il y a eu deux frères de ce nom, qu'on désignait seulement par les dénominations d'*aîné* et de *cadet*. L'un d'eux fut d'abord maître de chapelle du margrave de Bade-Baden. On croit que c'est le même qui vint à Paris vers 1784, et qui y publia six quatuors pour deux violons, alto et basse, et, peu de temps après, six trios pour harpe, piano et violon. L'autre s'établit en Russie, et se trouvait encore à Pétersbourg en 1794. Il paraît que depuis lors il est revenu en Allemagne, où l'on a imprimé deux ouvrages de sa composition : 1° *Andante favori varié pour piano*, 1797; 2° *VI lieder mit klavier begleitung* (Six chansons avec accompagnement de clavecin), Heilbronn. On a aussi sous le même nom *Six grandes symphonies*, Paris, in-fol. sans date.

BAUMANN (JEAN-GODEFROY), pasteur de l'église de la nouvelle ville, à Schneeberg, vers 1760, a écrit un petit ouvrage intitulé : *Schediasma historico-theologicum de hymnis hymnopœis veteris et recentioris ecclesiæ veræ atque christia-*

næ religioni promovendæ ac propagandæ inservientibus : Breme, 1765, in-8°, 54 pages.

BAUMBACH (FRÉDÉRIC-AUGUSTE), compositeur, écrivain sur la musique, né en 1753, mort à Leipsick le 30 novembre 1813, fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Hambourg, en 1778. Ne trouvant pas, au milieu de l'exercice de ses fonctions, le temps nécessaire pour se livrer à ses travaux, il donna sa démission en 1789, et se retira à Leipsick, où sa vie tout entière fut consacrée à l'art qu'il aimait avec passion. Le premier œuvre de sa composition, qui a été publié, consiste en six sonates pour le piano (Gotha, 1790). Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 1° *Six duos pour deux violons*, Spire, 1791; 3° *Air à trois notes de J.-J. Rousseau, avec vingt-quatre variations pour clavecin, violon obligé et violoncelle*, Berlin et Leipsick, 1792; 4° *Choix d'airs et de chansons*, Leipsick, 1793; 5° *Russisches Volkslied mit 50 veranderungen für Clav.*, Gotha, 1793 (Air russe avec cinquante variations); 6° *Lyrische Gedichte zum singen beym Klavier*, Leipsick, 1793; 7° *Theresiens Klagen über den Tod ihrer unglücklichen Mutter Marie Antonette, eine Kantate am Forte-piano zu singen, mit einer Kupfer Von Rosmæsler* (Complainte de Thérèse sur la mort de sa mère infortunée, Marie-Antoinette, cantate avec accompagnement de piano), Leipsick, 1794; 8° *Alphonso und Zaide, etc.* (Alphonse et Zaïde, duo avec accompagnement de piano à quatre mains), Leipsick, 1794; 9° *Le Songe de Lafayette*, Paris, Imbault, 1795; 10° *Maria-Theresia bey ihrem Abschiede von Frankreich* (Marie-Thérèse quittant la France, rondeau pour piano), Leipsick, 1796; 11° *Duetti notturni, con acc. di piano*, Leipsick 1798; 12° *Gesænge am Klavier*, premier et deuxième recueil, Gotha, 1798; 13° *Trois rondeaux pour le piano*, 1798; 14° Air italien : *Ombre amene*, avec accompagnement de piano, violon obligé et violoncelle; 15° Variations sur un allégretto pour deux violons, Leipsick, 1799; 16° Études pour la guitare, consistant en seize préludes dans les tons majeurs et mineurs, vingt-quatre pièces progressives, six variations, deux romances, deux airs, Leipsick. Baumbach a écrit les articles de musique du Dictionnaire des Beaux-Arts qui a paru à Leipsick en 1794 sous ce titre : *Kurzgefasstes Handwoerterbuch ueber die schœnen Künste*. La musique de cet auteur se fait remarquer par un caractère de profondeur et de grave pensée. Baumbach était également habile sur le piano et sur la mandoline.

BAUMBERG (. . . .). On connaît sous ce nom : 1° Six trios pour deux flûtes et basse, op. 1, Amsterdam, 1783; 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, Berlin, 1784.

BAUMEISTER (GEORGE-OTHMAR), assesseur à Glogau, est au nombre des plus habiles pianistes de la Silésie. Il naquit à Gœrlitz le 27 octobre 1800, et reçut les premières leçons de musique de son père. Il étudia ensuite le piano et la théorie de la composition sous la direction de M. Schneider, organiste à Dresde. Ayant été envoyé à l'université de Breslau, il s'y lia d'amitié avec Schnabel et participa à ses concerts. A Berlin, il fut membre de la société de chant dirigée par Zelter jusqu'en 1821, où il reçut sa nomination d'assesseur à Glogau. M. Hoffmann (*Die Tonkünstler Schlesiens*) fait l'éloge du talent de cet artiste, de son habileté dans l'improvisation, et de son goût. Baumeister a publié : 1° Grand rondeau pour le piano, Breslau, Foerster; 2° Deux walses et un cotillon pour le piano, *Ibid.*

BAUMGAERTEN (GOTTHILF DE), conseiller provincial du canton de Gross-Strehlitz, en Silésie, naquit à Berlin, le 12 janvier 1741. Il avait été d'abord capitaine au régiment de *Tauenzien-Infanterie*, en garnison à Breslau, d'où il passa à la place qui a été mentionnée ci-dessus. Baumgaerten est connu par la composition

de trois opéras intitulés : 1° *Zémire et Azor*, représenté en 1775 ; 2° *Andromède*, 1776 ; 3° *Le tombeau du Muphti*, 1779. Ce sont de faibles compositions dans la manière de Dittersdorff. Baumgaerten avait fait ses études au Gymnase de Cologne, était ensuite entré comme sous-lieutenant dans un régiment de lanciers, avait été fait lieutenant en 1768, et enfin, avait été fait conseiller d'état à Breslau, en 1770.

BAUMGARTEN (GEORGES), chantre et maître d'école à Landsberg sur la Warta, vers le milieu du 17me siècle, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Rudimenta musices : Kurze jedoch gründliche Anleitung zur figural-Musik, furnemlich der studirenden jugend zu Landsberg an der Vartha zum Berten vos geschrieben*, Berlin, 1673, in-8°, 2e édition. On ignore la date de la première.

BAUMGARTEN (CHARLES-FRÉDÉRIC), né en Allemagne, vers le milieu du 18me siècle, était bassoniste au théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1784. En 1786, il composa la musique d'un opéra anglais, intitulé : *Robin Hood*, qui fut reçu du public avec de grands applaudissemens. On a publié en Allemagne, sous le nom de Baumgarten (J.-C.-F.), un recueil de chants à voix seule pour des écoles de campagne.

BAUMGÆRTNER (JEAN-BAPTISTE), habile violoncelliste, né à Augsbourg, de Jean Baumgærtner, flûtiste de la chapelle du prince-évêque, passa la plus grande partie de sa jeunesse à voyager. En 1774, il était à La Haye ; deux ans après, à Amsterdam. Il fut ensuite appelé à la chapelle royale de Stockholm, mais le froid rigoureux de ce pays l'obligea bientôt à le quitter. Après avoir séjourné quelque temps à Hambourg et à Vienne, il se fixa enfin à Eichstadt, où il mourut de phthysie le 18 mai 1782. Baumgaertner a publié : *Instruction de musique théorique et pratique sur l'usage du violoncelle*, La Haye, 1774, in-4°. On a aussi de sa composition : 1° *Quatre concertos pour le violoncelle avec orchestre* ; 2° *Six solos avec trente-cinq cadences dans tous les tons* : ces ouvrages sont restés en manuscrit.

BAUMGAERTNER (. . . .), directeur de musique d'une troupe d'acteurs ambulans, a composé la musique de *Persée et Andromède*, opéra allemand qui a été représenté en 1780. On ne sait rien de plus sur cet auteur ni sur ses ouvrages. On a aussi sous ce nom un recueil de six chansons allemandes, en deux cahiers, Mayence, Schott.

BAUMULLER (JOSEPH), né en 1780 à Manheim, acquit beaucoup de talent sur le violon, par les soins de François Schemenauer, musicien de la cour de Munich. En 1800, il obtint la place de premier violon à l'orchestre de cette cour.

BAUR (CHARLES-ALEXIS), professeur de harpe et de piano, est né à Tours, en 1789, son père et sa mère, qui tous deux donnaient des leçons de ces deux instrumens dans sa ville natale, lui donnèrent les premières notions de musique vocale et instrumentale. Venu à Paris à l'âge de seize ans, M. Baur devint élève de M. Nadermann. En 1820, il s'est rendu à Londres où il s'est fixé comme professeur de harpe. Ses compositions consistent en *trois sonates pour la harpe*, œuvre 1er ; *trois idem*, œuvre 2e ; *Recueil d'airs pour le même instrument* ; *duos pour harpe et piano*, œuvre 3e ; *quatuors pour clavecin, violon et basse* ; *duos pour harpe et flûte*. Il est aussi auteur des deux livres de sonates pour le violoncelle.

BAUSTELLER (JEAN-CONRAD), on connaît sous ce nom : 1° Six trios pour violon, hautbois et violoncelle, op. 1, Amsterdam, 1729 ; 2° Six sonates pour deux flûtes, violoncello et orgue, op. 2 ; 3° Six suites pour le clavecin, composées de sonates, siciliennes, caprices, gigues et menuets ; 4° Six trios pour flûte ; 5° *Otto concerti a sei e sette stromenti, due fl., due viol., alto, violonc. e cembalo.*

BAVERINI (FRANÇOIS), contrapuntiste

italien qui vivait vers le milieu du 15e siècle, est le premier qui mit en musique une espèce de drame qui avait pour titre : *La conversione di san Paolo*. Il fut représenté à Rome pour la première fois en 1440. Cet ouvrage est perdu.

BAWR (Mme LA COMTESSE DE), est née à Stuttgard, de parens français, en 1776. Son nom de famille était *Changran*. Venue fort jeune en France, elle y reçut une éducation brillante, apprit la musique, devint bonne pianiste, et prit des leçons de composition de Grétry. Sous sa direction, elle écrivit la musique d'un opéra qui n'a point été représenté, et celle d'un mélodrame qui fut joué à Paris avec quelque succès. Quelques romans, de jolies comédies, et des résumés historiques, ont fait connaître avantageusement Mme de Bawr dans la littérature. Au nombre de ses productions est une *Histoire de la musique* (Paris, Audot, 1823), dont il a été fait deux tirages, l'un in-12, l'autre in-18. Ce petit ouvrage fait partie d'une collection connue sous le nom d'*Encyclopédie des dames*. M. Auguste Lewald a donné une traduction allemande de ce livre sous le titre : *Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer dieser Künst*, Nuremberg, Haubenstriker, in-8°, 1825. Connue d'abord sous le nom de Mme de Saint-Simon, Mme de Bawr a épousé en secondes noces un gentilhomme russe, qui fut tué en 1809 par la roue d'une lourde charrette.

BAYART (CONSTANT A. M.), musicien à OEdinberg près d'Osnabruck, a publié un recueil de chansons avec accompagnement de piano, sous ce titre : *Gesænge von Groninger mit Musik für Klavier*, Osnabruck, 1799, in-fol.

BAYER (ANDRÉ), organiste de l'église cathédrale de Würzbourg, naquit à Gesenheim en 1810. Doué d'une fort belle voix dans son enfance, il fut admis à l'école de l'hôpital de Würzbourg, où il fit de grands progrès dans la musique. A la mort de l'organiste de la cathédrale, il lui succéda. Bientôt il se fit remarquer par une exécution brillante, une grande profondeur d'harmonie, et un style élevé et solennel. A l'époque du couronnement de l'empereur François Ier, il fit, à Francfort, la connaissance de Wagenseil, qui vint le voir à Würzbourg, et qui l'ayant entendu déployer toutes les ressources de son talent sur l'orgue, fut obligé de convenir qu'il était un des plus grands organistes de l'Allemagne. Cet habile homme mourut à Würzbourg en 1749, n'étant âgé que de 39 ans. Malheureusement ses compositions n'ont point été imprimées, et se sont perdues.

BAYER (JACQUES), excellent organiste à Kuttenberg, en Bohême, remplissait déjà ses fonctions en 1783, et vivait encore en 1807. Ce musicien, qui a écrit beaucoup de pièces d'orgue, restées en manuscrit, avait réuni une bibliothèque de musique fort riche, où l'on trouvait les ouvrages les plus rares concernant la théorie et l'histoire de l'art.

BAYER (ANTOINE), pianiste et compositeur, né en Bohême et vivant actuellement à Prague, a publié un grand nombre de morceaux pour le violon, la flûte, le piano et la guitare. Ces compositions consistent principalement en variations, danses caractéristiques, walses, etc.

BAYLY (ANSELM), sous-doyen de la chapelle du roi d'Angleterre vers la fin du 18e siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *The alliance of music, poetry and oratory* (L'alliance de la musique, de la poésie et de l'éloquence) Londres, 1789, in-8°, 390 pages. C'est un ouvrage de peu de valeur.

BAYR (GEORGES), virtuose sur la flûte, né en 1773, de parens pauvres, à Boemischbrod, dans la Basse-Autriche, reçut les premiers principes de musique dans l'école de chant du couvent de *Heiligenkreutz*, à quatre lieues de Vienne. Jeune encore, il obtint l'emploi de secrétaire dans une seigneurie du pays; mais il ne tarda point à quitter cette place pour se livrer exclusivement à l'étude de la flûte, pour laquelle

il avait un goût invincible. Ses progrès furent rapides. En 1803, il était employé comme flûtiste dans un théâtre de Vienne; peu de temps après, il entreprit un voyage en Suisse par l'ouest de l'Allemagne, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg par Varsovie et Riga. Après un séjour de quelques années dans la capitale de la Russie, il se fixa à Kreminieck, dans la Podolie, où des avantages lui étaient offerts comme professeur de flûte. Le désir de revoir sa patrie le ramena à Vienne, en 1810. C'est alors seulement qu'on commença à connaître le talent de cet artiste, et qu'on admira l'artifice par lequel il parvenait à produire des sons doubles sur son instrument. Les compositions qu'il publia depuis cette époque ont mis le comble à sa réputation; telle était l'habileté de Bayr dans l'art de jouer à deux parties sur une seule flûte, qu'il soutenait un son dans le haut de l'instrument pendant qu'il exécutait des passages rapides dans le bas, soit par degrés conjoints, soit par sauts, et ses sons étaient à volonté forts ou doux, coulés ou détachés. Cette découverte parut si extraordinaire, que des commissaires furent nommés à Vienne pour en vérifier la réalité : Leur rapport ne laissa aucun doute à cet égard. Quelques personnes ont attribué à Bayr l'invention de la flûte recourbée qui descend jusqu'au *sol* bas, et à laquelle on a donné le nom de *Panaulon* ou *Panaylon;* cependant un facteur d'instrumens, de Vienne, nommé M. *Trexler*, est généralement considéré comme l'inventeur de celui-ci, qu'il a peut-être seulement perfectionné. Bayr est mort à Vienne, en 1833. Ses compositions gravées consistent en plusieurs concertos pour la flûte, des solos et rondeaux, deux caprices, quatre polonaises, plusieurs airs variés, douze lændler, cent un exercices sur la gamme, et une volumineuse méthode pour la flûte. Tous ces ouvrages ont été publiés à Vienne.

BAZZANI (FRANÇOIS-MARIE), maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, vers le milieu du 17e siècle, jouissait de son temps de la réputation d'un bon compositeur pour l'église et pour le théâtre. Il a donné les opéras suivans : 1° *L'Inganno,* représenté à Parme en 1673; *Il Pedante di Tarsia,* Bologne, 1680.

BAZZIAVELLI (A. R. D. Z.), compositeur italien qui vivait vers le milieu du 17e siècle, a fait imprimer plusieurs œuvres de messes et de motets, parmi lesquels on remarque ceux-ci : 1° VIII *fünfstimmige Missen* (Huit messes à cinq voix), Cologne, 1668; 2° *Missæ octo breves, faciles, suaves, etc.*, Cologne, 1669, in-fol. Cet auteur n'a point mis son nom à ses ouvrages, mais seulement ses lettres initiales : c'est le catalogue de Francfort, (automne de 1668) qui nous l'a fait connaître.

BAZZINO (FRANÇOIS), grand théorbiste et compositeur, né vers 1600 à Lovero dans l'état Vénitien. Il fit ses études musicales au séminaire de Bergame, sous la direction de Jean Cavaccio, et fut ensuite nommé organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure de la même ville. De là il passa au service du duc de Modène, puis à Vienne, et enfin, en 1636, il revint à Bergame, où il mourut le 15 avril 1660. Ses ouvrages consistent en sonates pour le théorbe, et en *canzonette* à voix seule. Il a aussi composé la musique d'un *oratorio* intitulé : *La rappresentazione di S. Orsola.*

BAZZINO (NATALE), frère aîné du précédent, et, comme lui, compositeur organiste, mourut en 1639. Il a fait imprimer : 1° *Messe, motetti e dialoghi a cinque voci concertati;* 2° *Motetti a una, due, tre e quattro voci*, lib. 1 e 2; 3° *Messe e salmi a tre concertati;* 4° *Arie diverse.*

BÉ (GUILLAUME LE), graveur de caractères, fondeur et imprimeur à Paris, vers le milieu du 16e siècle, a gravé vers 1540 et en 1555 deux sortes de caractères de musique et une suite de caractères pour la tablature de luth. Le premier de ces caractères, qui était en grosse musique, était fait pour imprimer en une seule fois les

notes et la portée. Celui de 1555 était disposé de manière à imprimer la musique en deux tirages, l'un pour les notes, l'autre pour la portée. Cette portée n'était pas d'une seule pièce, mais se composait au moyen de filets et de cadrats. On trouve des *specimen* de ces deux sortes de caractères dans les *Observations* de Gando, père et fils, *sur le traité historique et critique de Fournier* (p. 28). Le premier a été employé par Adrien le Roy et Robert Ballard. Les poinçons et les matrices de ces deux caractères ont passé par la suite dans l'imprimerie des Ballard où ils existaient encore en 1766.

Le Bé eut un fils nommé Guillaume comme lui, et qui, comme lui, fut fondeur et imprimeur. Par un inventaire de sa fonderie qu'il a fait lui-même et qui a été cité par Fournier dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, on voit que les poinçons et les matrices de la fonderie de Nicolas Duchemin pour la musique, et gravés par ce même Duchemin et par Nicolas de Villiers et Philippe Danfrie, étaient passés dans la sienne. Ces matrices et ces poinçons existaient dans l'imprimerie de Fournier l'aîné, en 1765.

BEALE (JEAN), pianiste anglais, né à Londres, vers 1796, est élève de Cramer. En 1820, il fut nommé membre de la société philharmonique, où il avait souvent exécuté des pièces sur le piano. C'est lui qui a proposé le grand concert qui a été donné à Londres pour l'anniversaire de la naissance de Mozart, et il y a joué un duo pour deux pianos avec Cramer. M. Beale a été nommé professeur de piano de l'école Royale de Musique de Londres. Parmi ses compositions, on remarque surtout deux rondeaux pour piano, sur un air anglais (*Will great lords and ladies*), et sur un air de Caraffa.

BEALE (WILLIAM), compositeur de madrigaux, de *glees* et d'autre musique vocale, est né à Londres vers 1790. Son éducation s'est faite à la maîtrise de Westminster, où il a été enfant de chœur. En 1813, il a obtenu le prix de *la coupe*, décerné par la Société des Madrigaux. Il a publié, en 1820, une collection de madrigaux et de *glees* (chansons) qui jouissent d'une grande réputation en Angleterre.

BEANON (LAMBERT DE), chanteur de la chapelle pontificale, à Rome, vers 1460, est cité comme un compositeur fort habile par l'abbé Baini. Nous ignorons s'il existe encore quelqu'une de ses compositions.

BEATTIE (JAMES) naquit le 5 novembre 1735, à Laurencekirk, en Écosse. Fils d'un simple fermier, il ne dut qu'à ses talens la considération dont il a joui en Angleterre et dans sa patrie. Après avoir fait ses premières études dans le lieu de sa naissance, il concourut pour une bourse au collége Marschal à Aberdeen, et l'obtint. Il y resta quatre ans et prit ses degrés à l'âge de 18 ans. Successivement il fut nommé maître d'école à Fordoun, professeur à l'école de grammaire latine d'Aberdeen, et professeur de philosophie au collége Marschal. La douleur qu'il ressentit de la perte de deux fils, dont l'un mourut en 1790, âgé de 22 ans, et le second en 1796, âgé de 15 ans, altéra sa santé et le fit se retirer entièrement du monde. Dans les trois dernières années de sa vie, il ne sortit point de sa chambre et presque pas de son lit. Il est mort le 8 août 1803. Beattie est auteur de deux ouvrages qui concernent la musique; l'un est intitulé : *Essay on poetry and music, as they affect the mind*, dont la première édition parut à Édimbourg en 1762, in-8°. On en a une bonne traduction française sous ce titre : *Essai sur la poésie et sur la musique, considérées dans les affections de l'ame*, Paris, an VI, in-8°. Le second ouvrage de Beattie est son *Essai sur la nature et l'immutabilité de la vérité* (*Essays on the nature and immutability of truth, etc.*, in-4°), auquel il dut principalement sa réputation. La première dissertation traite spécialement de la musique,

Une traduction allemande de ces deux essais a paru à Leipsick en 1799, in-8°. Forkel en a donné une analyse, dans sa *Bibliothèque critique de musique*, tom. 2, p. 341-355. Une édition de ces deux ouvrages, réunis à quelques autres, a été publiée à Édimbourg, en 1776. Absolument ignorant sur le mécanisme de l'art, Beattie émet cependant quelques vues assez fines en parlant de la musique; il a du moins le mérite de ne pas répéter tous les lieux communs qui ont été débités sur ce sujet par les philosophes de tous les âges, et d'avoir vu que la musique n'est pas essentiellement un art imitatif. M. Forbe a publié à Édimbourg en 1806 : *Account of the life and writings of Dr James Beattie* (Histoire de la vie et des écrits de Jacques Beattie), 2 vol. in-4°.

BEAUCHAMPS (PIERRE-FRANÇOIS GODARD DE), littérateur médiocre, né à Paris vers 1689, est mort dans cette ville en 1761. On a de lui deux ouvrages intitulés : *Recherches sur les théâtres de France, depuis* 1161 *jusqu'à présent*, Paris, 1735, 3 vol. in-12; 2° *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras parodiés et opéras-comiques, le temps de leur représentation, avec des anecdotes sur les pièces, les auteurs, les musiciens et les acteurs*, Paris, 1746.

BEAUJOYEUX. Voyez BALTAZARINI.

BEAULAIGNE ou BAULÈGNE (BARTHÉLEMI), musicien français, était enfant de chœur à la cathédrale de Marseille en 1559, lorsqu'il dédia à la reine Catherine de Médicis des *Motets mis en musique à quatre parties*, qui furent imprimés à Lyon par Robert Granton, avec des caractères d'un genre nouveau gravés par ce typographe, in-12, obl. Beaulaigne a publié un second œuvre dans la même année, composé de *Chansons nouvelles mises en musique à quatre parties*, Lyon, chez le même imprimeur, in-12, obl. On trouve quelques motets de ce musicien dans le *Thesaurus musicus*, publié à Nuremberg, en 1564.

BEAULIEU (EUSTACHE ou HUITACES DE), poëte et musicien, né à Amiens, vivait en 1300. On a plusieurs chansons notées de sa composition.

BEAULIEU, musicien de la chambre de Henri III, roi de France, vers 1580, a composé une partie de la musique du ballet dont Baltazarini avait fait le programme, pour les noces du duc de Joyeuse. Cette musique est assez purement écrite. Beaulieu avait au Salmon, autre musicien de la cour de Henri III, pour collaborateur dans la composition de cet ouvrage. Il y a lieu de croire que ce musicien est le même que *Lambert de Beaulieu* dont il est parlé dans une lettre de l'empereur Rodolphe II à son ambassadeur à Paris, Auger Busbeck. «Nous « avons appris, dit ce prince, que le roi « de France, mort depuis peu de temps, « avait à son service un bassiste d'une voix « admirable et qui s'accompagnait sur le « luth, nommé Lambert de Beaulieu. « Nous vous prions de faire des recherches « pour découvrir cet homme et de l'engager pour notre cour à des conditions « honnêtes et justes « (V. *Divi Rodolphi II, imp. Epitolæ ineditæ*, p. 210). La conjecture formée d'après cette lettre est rendue vraisemblable par ce que dit Balthazar de Beaujoyeux dans sa description du *ballet comique de la Royne* (p. 16) : « Au-deçà et delà de leurs queues « (des chevaux marins) estoyant deux autres chaires, en l'une desquelles s'asseoit le sieur de Beaulieu, représentant « Glaucus, appelé par les poëtes dieu de « la mer : et en l'autre la damoyselle de « Beaulieu son espouse, tenant un luth en « sa main, et représentant aussi Téthys, « la déesse de la mer, etc. » Or, le chant de Glaucus, qui est à la page 19, est écrit pour une basse. D'après cela, il est présumable que le véritable nom de Beaulieu était *Lambert*, et que suivant un ancien usage qui subsistait encore au 16e siècle, on le désignait par celui du lieu de sa naissance.

BEAULIEU (EUSTORG OU HECTOR DE), né dans un village du Limousin, dont il prit le nom, avait appris la musique dans son enfance; ayant perdu ses parens fort jeune, il trouva des ressources dans cet art. Il fut d'abord organiste de la cathédrale de Lectoure, en Gascogne; puis il s'attacha comme musicien à une troupe de comédiens ambulans. On sait qu'il était à Lyon en 1636; peu de temps après il quitta les comédiens et se fit prêtre catholique; mais ayant embrassé les opinions de Calvin, il se retira à Genève et devint ministre réformé. Beaulieu a mis en musique un recueil de chansons, qui a été imprimé sous le titre de *Chrétiennes réjouissances*, 1646, in-8°. On ignore l'époque de sa mort, mais il parait par la date d'un de ses ouvrages qu'il vivait encore en 1665.

BEAUMAVIELLE (...), célèbre basse-taille du temps de Lulli, fut l'un des acteurs avec lesquels ce grand musicien ouvrit son théâtre de l'Opéra, en 1672; Lulli avait fait venir Beaumavielle du Languedoc, pour remplir cet emploi. Ce chanteur est mort à Paris, en 1688.

BEAUMESNIL (HENRIETTE-ADELAÏDE VILLARD DE), née le 31 août 1758, débuta à l'Opéra dans *Silvie*, le 27 novembre 1766, et fut reçua peu de temps après. Les opéras de *Castor et Pollux* et d'*Iphigénie en Aulide* furent ceux où elle brilla le plus. Elle se retira, avec une pension de 1500 francs, le 1er mai 1781. Peu de temps après, elle devint la femme de Philippe, acteur de la Comédie italienne. Elle était bonne musicienne et avait appris l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Clément. On lui doit la musique des *Saturnales*, ou *Tibulle et Délie*, des *Fêtes grecques et romaines* qu'on représenta à l'Opéra, en 1784. Elle avait écrit aussi *Anacréon;* mais cet ouvrge n'a jamais été représenté. Elle est morte à Paris en 1813.

BEAUMONT (MESSIRE GILLES, COMTE DE), chambrier de France, épousa en premières noces Gertrude, fille aînée de Raoul de Soissons, et d'Alix de Dreux. Il mourut en 1220. On trouve une chanson notée de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté n° 7222.

BEAUMONT (SAUNIER DE). On connaît sous ce nom un opuscule intitulé : *Lettre sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1743, in-12. Dans cette brochure, il est particulièrement traité de l'opéra, et la musique de Rameau y est sacrifiée à celle de Lulli.

BEAUPLAN (AMÉDÉE DE), poète et compositeur de romances, né à Paris, vers 1794, s'est fait connaître par de jolies compositions légères, telles que des chansonnettes, des nocturnes et des romances. Quelques-unes ont eu de la vogue. Parmi celles-ci, on remarque particulièrement l'*Ingénue*, l'*Enfant du régiment*, *Dormez mes chères amours*, *etc.* Le 15 novembre 1830, M. de Beauplan a fait représenter au théâtre de la rue Ventadour un opéra-comique en deux actes sous le titre de *l'Amazone*. On dit que l'instrumentation de cet ouvrage a été faite par M. Niedermeyer. M. de Beauplan cultive la musique en amateur, ayant passé la plus grande partie de sa vie dans les emplois de l'administration.

BEAUPUI (....), fameuse haute-contre de l'Opéra, sous l'administration de Lulli, était élève de ce grand musicien, et débuta en 1672. On ignore l'époque de sa mort.

BEAUVARLET-CHARPENTIER (JEAN-JACQUES), né à Abbeville, en 1730, était organiste à Lyon, lorsque Jean-Jacques Rousseau, passant par cette ville, l'entendit et le félicita sur ses talens, qu'il jugea dignes de la capitale. M. de Montazet, archevêque de Lyon et abbé de Saint-Victor de Paris, lui fit donner l'orgue de cette abbaye, dont il vint prendre possession en 1771. Daquin étant mort l'année suivante, un concours fut ouvert pour lui donner un successeur dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul : Charpentier, qui s'y présenta, l'emporta sur tous ses rivaux et fut nommé. Il fut aussi l'un des quatre

organistes de Notre-Dame. Son sort était fixé de la manière la plus brillante, lorsque la subversion du culte catholique le priva de ses places d'organiste de Saint-Paul et de Saint-Victor, en 1793; le chagrin qu'il en conçut le conduisit au tombeau, au mois de mai 1794. Après la mort d'Armand-Louis Couperin, Charpentier fut considéré généralement comme le plus habile organiste français; cependant on ne trouve point dans ses ouvrages de quoi justifier cette réputation. Les plus connus sont: 1° Pièces d'orgue, Paris, in-fol.; 2° Sonates de clavecin, op. 2 et 8; 3° Airs variés pour piano, op. 5 et 12; 4° Fugues pour l'orgue, op. 6; 5° Trois Magnificat pour l'orgue, op. 7, in-fol. obl.; 6° Deux concertos pour clavecin, op. 10. Son Journal d'orgue, qui parut en 1790 (Paris, Le Duc), est composé de douze numéros, dont voici l'indication : 1° Messe en *mi* mineur; 2° Six fugues; 3° Deux *Magnificat*; 4° Messe en *ré* mineur; 5° Quatre hymnes pour la Circoncision, l'Épiphanie, la Purification et l'Annonciation; 6° Messe royale de Dumont; 7° Quatre hymnes; 8° Plusieurs proses pour les principales fêtes de l'année; 9° Deux Magnificat, avec un carillon des morts au *Gloria Patri*; 10° Messe en *sol* mineur; 11° Deux Magnificat où l'on trouve des noëls variés; 12° Trois hymnes, celles de Saint-Jean-Baptiste, de l'Assomption et de l'Avent, avec quatre grands chœurs pour les rentrées de processions.

BEAUVARLET-CHARPENTIER (JACQUES-MARIE), fils du précédent, est né à Lyon le 3 juillet 1766. Il eut pour maître de clavecin et de composition son père, à qui il succéda dans la place d'organiste de Saint-Paul, après le rétablissement des églises. Il a fait un grand nombre de pièces de clavecin et d'orgue, parmi lesquelles on remarque : 1° Victoire de l'armée d'Italie, ou bataille de Montenotte, Paris, 1796; 2° Airs variés à quatre mains pour le clavecin, 1799; 3° La bataille d'Austerlitz, 1805; 4° La bataille d'Iena, 1807; 5° Méthode d'orgue, suivie de l'office complet des dimanches et d'un *Te Deum* pour les solennités, etc., etc. M. Charpentier a donné aussi au théâtre des Jeunes Artistes, en 1802, *Gervais, ou le Jeune Aveugle*, opéra en un acte. Dans les dernières années de sa vie, il fut organiste de l'église Saint-Germain-des-Prés. Vers la fin de 1833, il a cessé de vivre.

BECCATELLI (JEAN-FRANÇOIS), Florentin, fut maître de chapelle à Prato, petite ville de la Toscone. Il fit paraître dans le 33e volume du journal *de' Letterati d'Italia*, une dissertation sur un problème singulier qui consistait à trouver le moyen d'écrire un morceau de musique pour des instrumens accordés de diverses manières, en sorte que chaque partie pût être jouée à une clef quelconque sans désignation. Ce morceau a pour titre : *Parere sopra il problema armonico : fare un concerto con più stromenti diversamente accordati, e spassare la composizione per qualsivoglia intervallo.* On a aussi du même auteur : 1° *Lettera critico-musica ad un suo amico sopra due difficoltà nella facoltà musica, da un moderno autore praticata.* Dans le supplément du Journal des Lettrés d'Italie, tom. 3, année 1726, p. 1-55, une critique de cette lettre parut sous ce titre : *Parere del sig. N. N. sopra la lettera critico-musica del sig. Giovan. Francesco Beccatelli, fiorentino.* Beccatelli y fit une réponse, et l'intitula : *Risposta al parere scritto da N. N. sopra la lettera critico-musica.* Cette réponse fut insérée dans le même journal et dans le même volume, p. 67-83. Une autre dissertation a paru dans ce volume sur l'usage du bécare dans la musique moderne (*Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, tom. 3, Venise, 1726, in-8°, p. 492). Le père Martini possédait aussi une *Spiegazione sopra la lettera critico-musica*, en manuscrit. Parmi les ouvrages inédits de Beccatelli, on trouve : 1° *Documenti e regole per imparare a suonare il basso continuo*; 2° *Sposizione delle musiche*

dottrine degli antichi greci e latini; 3° *Divisione del monocordo secondo Pitagora, e Tolomeo, nei generi diatonico, cromatico ed enarmonico.* Voy. Martini, *Stor. di mus.*, t. 1, p. 449.

BECELLI (JULES-CÉSAR), littérateur et poète, naquit à Vérone en 1683. Après avoir fait ses études chez les jésuites de cette ville, il entra dans leur société; mais en 1710, il manifesta le désir d'en sortir, et il en obtint l'autorisation. Plus tard, il se maria et se livra à l'enseignement. Il était des Académies de Vérone, de Bologne, de Modène, de Padoue, et il fournissait à toutes des mémoires et des dissertations. Il mourut au mois de mars 1750. Parmi ses nombreux ouvrages, on compte deux morceaux relatifs à l'Académie philharmonique de Vérone; le premier a pour titre : 1° *Lezione nell' academia filarmonica*, Vérone, 1728. Il paraît que ce sont des lectures faites dans cette académie par l'auteur. Le second ouvrage est un dialogue intitulé : *De Ædibus academiæ philarmonicæ Veronensis, ejusdemque museo*, Verone, 1745, in-4°.

BÊCHE. Trois frères de ce nom étaient attachés à la musique du Roi, vers 1750. L'aîné, qui était doué d'une fort belle voix de haute-contre, était chanteur à la chapelle royale; il s'est retiré vers 1774, après plus de vingt-cinq années de service. Il était instruit dans tout ce qui concernait son art, et c'est en partie sur les notes qu'il avait remises à Laborde, que celui-ci a composé son *Essai sur la musique*. Le plus jeune fut un des compilateurs du *solfège d'Italie*.

BECK (DAVID), habile constructeur d'orgues, vivait à Halberstadt en 1590. Son premier ouvrage fut l'orgue de l'église Saint-Martin de cette ville; mais ce qui assura surtout sa réputation fut l'orgue de l'église du château à Groningue, qu'il entreprit en 1592, auquel il employa neuf ouvriers, et qu'il acheva en 1596. Cet ouvrage, qui fut examiné solennellement et reçu par cinquante-trois des plus célèbres organistes et constructeurs d'orgues de l'Allemagne, est composé de cinquante-neuf jeux, deux claviers et pédale, et a coûté dix mille écus de Hollande; somme énorme pour ce temps. Werckmeister a décrit la cérémonie de la réception de cet orgue dans un écrit spécial intitulé : *Organum Gruningense redivivum*, etc., Quedlinbourg, 1705. in-4° (*V. Werckmeister*).

BECK (MICHEL), professeur de théologie et de langues orientales à Ulm, né dans cette ville, le 24 janvier 1653, a publié une dissertation *De accentuum Hebræorum usu musico*, Iéna, 1678, in-4°. Elle a été réimprimée dans le *Thesaurus theolog. philolog.*, etc., Amsterdam, 1701, sous ce titre : *De accentuum usu et abusu musico hermeneutico*. Beck a composé cette dissertation pour défendre l'antiquité des accens musicaux des Juifs contre les attaques de Bohlius, qui prétendait qu'ils étaient inconnus des anciens Hébreux. Il avoue cependant que ces accens varient de signification entre les Juifs allemands, italiens, espagnols et portugais. Au reste, ces deux savans manquèrent de documens authentiques pour traiter cette question, qui pourrait être examinée aujourd'hui avec quelque succès.

BECK (PLEICHAARD-CHARLES), musicien allemand, vivait à Strasbourg vers le milieu du 17e siècle. Il a fait imprimer : *Erster theil neuer Allemanden, Balletten, Arien, Giguen, Couranten, Sarabanden, mit zwey Violinen und einen Bass* (Première partie de nouvelles allemandes, de ballets, d'airs, de gigues, courantes et sarabandes pour deux violons et basse), Strasbourg, 1654.

BECK (JEAN-PHILIPPE), musicien allemand du 17e siècle, a fait imprimer : *Allemanden, Giguen, Couranten, und Sarabanden auf der Viola da Gamba zu streichen von Etlichen Accorden* (Allemandes, gigues, courantes et sarabandes pour la viole da gamba). Strasbourg, 1677.

BECK (GODEFROI-JOSEPH), né à Podiebrad, en Bohême, le 15 novembre 1723,

fut, dans sa jeunesse un excellent organiste à l'église Saint-Égide, de Prague, et plus tard devint un bon chanteur, en voix de basse. Après avoir fait ses études dans sa ville natale et à Prague où il termina son cours de philosophie; il entra dans l'ordre des dominicains, puis se rendit en Italie en 1752, et séjourna quelques années à Bologne et à Rome. De retour dans sa patrie, il y fut nommé professeur de philosophie à l'université de Prague, et enfin supérieur et provincial de son ordre. Savant musicien, il écrivit beaucoup de musique d'église et dans le style instrumental. Au nombre de ces ouvrages, on cite une grande symphonie qu'il composa en 1786 et qu'il dédia à l'archevêque de Prague. Celui-ci se chargea de toute la dépense de l'exécution. Beck mourut à Prague le 8 avril 1787.

BECK (JEAN-ÉBERHARD). *Voyez* BEEK.

BECK (LÉONARD). *Voyez* BECKE.

BECK (FRANÇOIS), né en Allemagne, en 1731, entra au service de la cour de Manheim vers 1770, et se rendit à Paris, puis alla s'établir à Bordeaux, et y devint directeur du concert, vers 1780. C'était un compositeur fort habile, qui aurait pu se faire une brillante réputation s'il eût voulu se fixer à Paris; mais il n'était point aiguillonné par le besoin de renommée, et son indifférence sur ce point allait même jusqu'à l'excès. Il en résulta qu'il produisit peu, quoique sa carrière ait été longue, et que sa fortune en souffrit autant que sa réputation. Il est mort à Bordeaux, le 31 décembre 1809, dans un âge avancé. La quatrième classe de l'Institut l'avait nommé son correspondant. En 1776, il publia quatre œuvres de symphonies de sa composition, chacun de six symphonies. En 1783, il fit exécuter un concert spirituel un *Stabat* qui fut très applaudi. Le 2 juillet 1789, il fit représenter sur le théâtre de Monsieur, *Pandore*, mélodrame; cet ouvrage eut peu de succès. La partition a été gravée. On connaît aussi de lui un *Gloria* et un *Credo* qui sont excellens. Il a laissé en manuscrit des quatuors pour violon et des sonates de piano.

BECK (GUILLAUME), né à Carlshaven dans le duché de Hesse-Cassel, en 1765, a publié en 1787, dans un almanach de la Hesse, un essai intitulé : *Etwas über die Musik* (Bagatelle sur la musique).

BECK (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), compositeur et pianiste à Kirckheim vers la fin du 18ᵉ siècle, a publié les ouvrages suivans, de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin à quatre mains, Spire, 1789; 2° Fantaisies pour le clavecin, Dresde, 1791; 3° Concerto pour le clavecin, en *si* bémol, avec accompagnement, Spire 1792; 4° Six menuets à quatre mains, Heilbronn et Offenbach, 1794; 5° Concerto avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors; Mayence, Schott; 6° Six pièces faciles à quatre mains, *Ibid.*; 7° Dix variations faciles, *Ib.*; 8° Douze variations sur l'air *God save the king*, *Ibid.*, et d'autres morceaux. Gerber a attribué à Chrétien-Frédéric Beck le mélodrame de *Pandore*, qui est de François Beck.

BECK (JOSEPHA), née Scheefer, cantatrice allemande, élève de madame Wendling, débuta en 1788 au théâtre de Manheim, comme première chanteuse. Elle y resta jusqu'en 1797, époque où elle passa à Munich. On vante l'étendue de sa voix et la hardiesse de son exécution. Les premiers rôles des opéras de Mozart étaient ceux où elle brillait le plus.

BECK (FRÉDÉRIC-ADOLPHE), répétiteur du corps royal des nobles cadets, à Berlin, actuellement vivant, a publié un petit ouvrage intéressant sous ce titre : *Dr. Martin Luther's gedanken ueber die Musik* (Idées de Martin Luther sur la musique), Berlin et Posen, E. S. Mettier, 1825, in-8°, XXVIII et 115. Ce livre est rempli d'une érudition solide.

BECKE (LÉONARD), musicien à l'église de Notre-Dame à Nuremberg, naquit dans cette ville en 1702, et mourut en 1769. Il jouait supérieurement du hautbois d'amour. Il a composé des *Partite* pour son instru-

ment, luth et basse de viole, qui sont restés en manuscrit.

BECKE (JEAN-BAPTISTE), fils du précédent, et non son frère, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens*, qui le nomment *Jean Beck*, naquit à Nuremberg le 24 août 1743. Son père lui donna des leçons de clavecin, de chant, de basson, de flûte, et lui fit faire ses études près de lui. Après avoir achevé sa philosophie, le jeune Becke embrassa l'état militaire, en 1762, et obtint une place d'adjudant près du feld-maréchal-lieutenant baron de Rodh, pendant la guerre de sept ans. Après la guerre, il fit, avec son général, un voyage à Stuttgard, et pendant son séjour en cette ville il prit des leçons de flûte du professeur Steinhard. En 1764, il partit pour la Suisse et passa l'hiver à Meersbourg. Ayant perdu son général en 1766, il quitta le service et se rendit à Munich. Il obtint de se faire entendre du prince électoral Maximilien III, a qui son jeu plut beaucoup, et qui le plaça dans sa chapelle. Dans le même temps il se rendit près du célèbre Windling, afin de perfectionner sous sa direction son talent sur la flûte. Becke passa huit mois à Manheim auprès de cet artiste. De retour à Munich, il prit des leçons de composition de Joseph Miehl, et commença à publier ses ouvrages pour la flûte. Vers 1780, Becke était compté parmi les plus habiles flûtistes de l'Allemagne, et ses compositions, particulièrement ses concertos, étaient recherchés.

BECKEN (FRÉDÉRIC-AUGUSTE). On a sous ce nom, un recueil de chansons intitulé : *Sammlung Schœner Lieder mit Melodien*, Francfort, 1775.

BECKER (DIETRICH OU THIERRY), violiniste et compositeur du sénat de Hambourg, vers le milieu du 17e siècle, a fait imprimer : 1° *Sonaten für 1 violin, 1 viol di gambe und den General-Bass, über Choralllieder* (Sonates pour un violon, une viole da gamba et la basse continue, sur des cantiques), Hambourg, 1668; 2° *Die musikalischen Frühlings-Früchte Bestehend in 3, 4 und fünf stimmiger instrumental-harmonie, nebst dem. B. C.* (*Les fruits du printemps musical*, consistant en harmonie instrumentale à trois, quatre et cinq parties, avec la basse continue). Hambourg, 1668, in-fol.

BECKER (JEAN), organiste de la cour à Cassel, né, le 1er septembre 1726, à Helsa près de cette ville, est mort en 1803. Il avait étudié la composition à Cassel sous la direction de Suss. Ses ouvrages pour l'église sont nombreux, mais il ne les a pas publiés. On connaît seulement sous son nom un livre de cantiques intitulé : *Choralbuch, zu dem bey den Hessischen reformirten Gemeinden einige führten verbesserten Gesangbuche*, Cassel, 1771, in-4°.

BECKER (CHARLES-LOUIS), né dans un village de la Saxe, en 1756, a été organiste à Nordheim, et s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° *Arietten und Lieder um Klavier*, Gottingue, 1784, in-4°; 2° *Idem, 2e et 3e Recueils;* 3° *VI Lieder der Freundschaft und Liebe gewidmet, mit Klavier*, op. 16, Offenbach, 1802; 4° *Andante avec dix-huit variations*, Offenbach, André; 5° Six valses pour le piano, *Ibid.;* 6° Douze préludes pour l'orgne, avec ou sans pédales, *Ibid.* Becker est mort en 1812.

BECKMANN (JEAN-FRÉDÉRIC-THÉOPHILE), organiste de la grande église de Celle, né en 1737, est mort à Celle le 25 avril 1792, dans la cinquante-sixième année de son âge. Cet artiste fut un des plus habiles pianistes du 18me siècle : il excellait surtout dans l'improvisation, où il montrait une grande habileté à faire usage du contrepoint double. Les compositions qu'il a publiées sont : 1° Trois sonates pour le clavecin, première partie, Hambourg, 1769; 2° Trois *id.*, deuxième partie, *Ibid.*, 1770; 3° Trois concertos pour le clavecin, Berlin, 1779; 4° Trois *idem*, *Ibid.*, 1780; 5° Six sonates pour le clavecin, œuvre 3e, *Ibid.*, 1790; 6° Solo

pour le clavecin, Hambourg, 1797. En 1782, il fit représenter à Hambourg l'opéra de *Lucas et Jeannette*, qui fut bien accueilli par le public.

BECKWITH (JEAN), docteur en musique, et organiste de la cathédrale de Saint-Pierre à Norwich, né à Oxford, est mort vers 1820. Il avait été élève de Hayes, et devint habile organiste et théoricien instruit. Il a fait insérer dans le premier volume du *Quarterly musical Review* (p. 380) quelques instructions fort simples sur l'accompagnement de la basse chiffrée. Ses ouvrages publiés sont : *Sonates pour le piano*, Londres, Clementi; 2° *Six antiennes*, *Ibid.*; 3° Des *glees* et chansons, Londres, Goulding; 4° *Concerto pour l'orgue*, œuvre 4°, Londres, 1792. Le docteur Beckwith a été le maître de Vaughan, l'un des plus habiles chanteurs de l'Angleterre pour la musique d'église.

BECQUIÉ (J.-M.), né à Paris en 1800, entra comme élève au conservatoire de musique dans une classe de solfége à l'âge de dix ans, puis fut admis comme élève de M. Tulou pour la flûte, et enfin, après la retraite de celui-ci, termina ses études sous la direction de M. Guillou. Une qualité de son charmante, une netteté prodigieuse dans l'exécution des traits, et une élégance de style fort remarquable présageaient à ce jeune homme une brillante carrière d'artiste. En 1822 il obtint au concours du conservatoire le premier prix de flûte. Après avoir été pendant quelques années flûtiste dans un petit théâtre de Paris, il devint en 1821 première flûte de l'Opéra-Comique. Ses succès dans les concerts l'avaient déjà placé très haut dans l'opinion publique, quand une maladie inflammatoire vint l'enlever à l'art et à ses amis, le 10 novembre 1825. Il n'était âgé que de vingt-cinq ans. Non moins distingué comme compositeur pour son instrument que comme exécutant, il mettait dans ses ouvrages du goût et de la grâce. On connaît de lui : 1° Grande fantaisie et variations pour la flûte, avec orchestre, sur l'air *Il pleut, bergère*, Paris, A. Petit; 2° Ronde d'*Emma*, variée, *idem*, *Ibid.*; 3° Air nouveau varié pour piano et flûte, *Ibid.*; 4° Air varié, *idem*, œuvre 2me, Paris, Frère; 5° *Les regrets*, grande fantaisie pour flûte et piano, œuvre 12°; 6° Fantaisie sur divers motifs de Rossini pour flûte et piano, œuvre 13me; 7° Fantaisie sur l'air écossais de la *Dame Blanche*, œuvre posthume, Paris, Ph. Petit. Cette fantaisie fut composée pendant les répétitions de l'opéra de Boieldieu.

Le frère aîné de Becquié, élève du conservatoire pour le violon, et violiniste qui fut attaché successivement aux orchestres de divers théâtres de Paris, a publié plusieurs ouvrages pour son instrument, entre autres une fantaisie pour piano et violon, un air varié avec accompagnement de violon, alto et basse, œuvre 2me, et un autre air varié avec quatuor.

BECZWARZOUSKY (ANTOINE-FRANÇOIS), organiste excellent, né à Jungbunsglen en Bohême, vers 1758, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Jacques à Prague, vers 1777. De là il se rendit à Brunswick, où il devint organiste de l'église principale, en 1788. Dix ans après, il se trouvait à Bamberg, sans emploi, et enfin, en 1800, il demeurait à Berlin. On ignore s'il vit encore. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Concerto en *fa* pour le clavecin, avec accompagnement, œuvre 1er, Offenbach, 1794; 2° Concerto en rondo pour le clavecin, op. 2, *Ibid.*, 1794; 3° Trois sonates pour piano, op. 3, Berlin, 1797; 4° Concerto pour piano, en *fa*, op. 6, Brunswick; 5° *Næhe der Geliebten mit klavierbegleitung*; 6° *Gesænge am Klavier*, premier recueil, Offenbach, 1799; 7° *Die Würde der Frauen* (Le mérite des femmes), avec accompagnement de clavecin, 1800; 8° *Gesænge beym Klavier*, deuxième recueil, 1801.

BÉDARD (JEAN-BAPTISTE), violiniste, né à Rennes, en Bretagne, vers 1765, fut d'abord premier violon et maître de mu-

sique au théâtre de cette ville. En 1796, il vint à Paris, où il se fixa. Il est mort vers 1815. Les onvrages qu'il a publiés sont : 1° Deux symphonies à grand orchestre; 2° Un duo ponr harpe et cor; 3° Plnsieurs suites d'harmonie pour des instrumens à vent; 4° Des duos pour deux violons, œuvres 2e, 3e, 4e, 28e, 53e et 58e; 5° Snites de duos ponr un violon seul, ou manière agréable d'exercer la double corde; 6° Méthode de violon courte et intelligible, Paris, Le Duc, 1800; 7° Des contredanses et des valses ponr l'orchestre; 8° Des airs variés et des pots-pourris pour le violon. Bédard a écrit aussi pour la flûte et ponr divers autres instrumens à vent.

BÈDE, snrnommé *le vénérable*, naquit en 672, près de Weremonth, dans le diocèse de Dnrham, en Angleterre, et fnt élevé au monastère de Saint-Paul, à Jarrow, dans leqnel il passa toute sa vie. Il fut ordonné diacre à l'âge de dix-nenf ans, et prêtre à trente. On croit qu'il mourut dans son convent, en 735, à l'âge de soixante-trois ans. Dans l'édition de ses œuvres publiée à Cologne, en 1612, 8 vol. in-fol., on trouve denx traités de musique, dont l'nn est intitulé : *Musica quadrata seu mensurata*, tome 1, p. 251, le second : *Musica theoretica*, tome 1, p. 344. Burney, et Forkel d'après lui, ont fait remarquer que le premier de ces écrits doit être d'un auteur plus moderne que Bède. (Voyez Bnrney, *A general history of music*, et Forkel, *Allgem. litter. der Musik*, p. 117). Il n'est cependant pas démontré qn'il n'existait pas de notions de la musique mesurée chez les peuples du nord, dès le 8e siècle. Remarquons en passant que dans son *Histoire ecclésiastique*, dont il y a plusieurs éditions, Bède fait mention d'une harmonie à deux parties, en consonnances, dont il y avait des exemples en Angleterre, de son temps. Les deux ouvrages sur la mnsique attribués à Bède ont été réunis sous ce titre : *Venerabilis Bedæ de Musicâ libri duo*, Basileæ, Hervag, 1565, in-fol. Cette édition, excessivement rare, a échappé aux recherches de tous les biographes; M. Brunet n'en a point eu connaissance, et Tanner n'en a point parlé dans le catalogue étendu des œuvres de Bède qu'il a donné dans sa Bibliothèque britannique. Il en existait autrefois un exemplaire dans le cabinet de lecture musicale établi par Auguste Le Duc, où je l'ai vu; je crois qu'il a passé depuis lors dans la Bibliothèque de Choron. Le livre est mentionné dans le catalogne (in-4°) de ce cabinet de lecture. On trouve dans le huitième volume des œuvres de Bède un opnscule intitulé : *Interpretatio vocum rariorum in Psalmis, quibus instrumenta musica vel aliæ species singulares denotantur.*

BADESCHI (PAUL), surnommé *Paolesio*, castrat et chanteur du premier ordre, naquit à Bologne, en 1727. Son premier maître fut le compositeur J. Perti. En 1742 il entra au service du roi de Prusse, et reçut des leçons de François Benda. Il resta constamment attaché à cette cour jusqu'à sa mort, arrivée le 12 février 1784.

BEDFORT (ARTHUR), chapelain de l'hôpital de Haberdasher à Hoxton, naquit à Tiddenham, dans le comté de Gloucester, en septembre 1668. Il reçut de son père les premiers élémens des sciences, et fut envoyé en 1684 au collége de Brazen-Nose, à Oxford, ponr y continuer ses études; il s'y distingua bientôt comme orientaliste. En 1688 il reçut les ordres mineurs des mains du docteur Brompton, évêque de Gloucester, et, vers 1692, ayant été ordonné prêtre, il fut nommé vicaire de l'église du Temple à Bristol. En 1724, il fut appelé comme chapelain, à l'hôpital de Haberdasher, à Hoxton, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 15 septembre 1745. On a de lui : 1° *The temple of musick*, Londres, 1706, in-8°, réimprimé sous le titre de *Essay on singing David's psalms*, Londres, 1708, in-8°; une troisième édition augmentée a paru sous le titre de *The temple of musick, or*

an essay on method of singing the psalms of David in the temple, before the Babylonian captivity, etc. (Le temple de la musique, ou Essai sur la manière de chanter les psaumes dans le temple, avant la captivité de Babylone), Londres, in-8°, 1712; II° *The great abuse of musick* (Le grand abus de la musique), Londres, 1711, in-8°. Cet ouvrage est terminé par un *Gloria*, à quatre parties, de la composition de Bedfort; III° *Scripture chronology demonstrated by astronomical calculations, etc.* (La chronologie de l'Écriture prouvée par des calculs ostronomiques), Londres, 1730, in-fol., il y traite: 1° *Of the music of the Greeks and Hebrews* (De la musique des Grecs et des Hébreux); 2° *Of the music and services, as performed in the temple* (De la musique et du service qu'on exécutait dans le temple). Voyez sur cet ouvrage *The present state of the republick of letters*, Londres, 1730, in-8°, p. 335; IV° *The excellency of divine musick* (L'excellence de la musique divine), Londres, 1733, in-8°. Ce dernier ouvrage est indiqué par le catalogue des livres imprimés du Musée britannique, Londres, 1813-1819, 8 vol. in-8°. Je le soupçonne d'être plutôt un livre ascétique que musical.

BEDOS DE CELLES (NOM FRANÇOIS), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, membre de l'Académie des sciences de Bordeaux et correspondant de l'Académie des sciences de Paris, né à Caux, diocèse de Beziers, en 1706, entra dans son ordre à Toulouse, dans l'année 1726. Il est mort le 25 novembre 1779. On lui doit: *L'art du facteur d'orgues*, Paris, 1766-1778, quotre parties en 3 vol. in-f°. Cet ouvrage important fait partie de la *Collection des arts et métiers*, publiée par l'Académie des sciences. La quatrième partie contient une *Histoire abrégée de l'Orgue*, qui a été traduite en allemand, par Wolbeding, sous ce titre: *Kurzgefasste Geschichte der Orgel*, Berlin, 1793, in-4°. On a aussi de D. Bedos un *Examen du nouvel orgue construit à Saint-Martin de Tours*, qui a paru dans le Mercure de France (Janvier 1762, p. 133), et dont une traduction allemande de J.-Fr. Agricola a été insérée dans la *Musica mechanica organœdi* d'Adlung, p. 287. Barbier et quelques autres bibliographes assurent que le véritable auteur de *l'Art du facteur d'orgues* est un bénédictin de Saint-Germain-des-Prez, nommé, *Jean-Franç. Monniot*, qui était né à Besançon, et qui mourut à Figery, près de Corbeil, le 29 avril 1797. Cette assertion n'est point fondée, car je possède une lettre autographe de D. Bedos de Celles à un M. Nantouville, datée du 17 septembre 1763, où il dit: « Ce n'est « pas sans beaucoup de fatigue que je « peux recueillir tous les matériaux qui « me sont nécessaires pour faire le Traité « de la facture des orgues; je m'en occupe « sans relâche. »

BEECKE (IGNACE DE), capitaine à l'ancien régiment de dragons de Hohenzollern, gentilhomme de la chambre et de la vénerie, ensuite directeur de la musique du prince d'OEtting-Wallerstein, fut un des plus habiles clavecinistes de son temps. Il se lia d'amitié avec Gluck, Jomelli, qui fut son maître de composition, et W. A. Mozart, avec lequel il joua un concerto de piano à quatre mains, au couronnement de l'Empereur, à Francfort. Il est mort à Wallerstein au commencement du mois de janvier 1803. Parmi ses compositions, on remarque les opéras dont les titres suivent: 1° *Claudine de Villa Bianca*, joué à Vienne en 1784; 2° *Die Weinlese* (Les vendanges); 3° *Klagen uber den Tod der grossen Sangerin Nanette von Gluck* (Air funèbre sur la mort de la grande cantatrice, Nanette de Gluck), imprimé à Augsbourg en 1777; 4° *Der brave Mann* (L'honnête homme) de Burger, gravé à Mayence en 1784. Sa musique instrumentale se compose de *Six sonates pour clavecin*, Paris, 1767; 2° *Quatre trios pour le clavecin*, Ibid., 1767; 3° *Six symphonies à huit parties*; 4° *Six symphonies à*

six; 5° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, livre 1er, Spire, 1791; 6° Trois *idem*. livre 2e, Ibid., 1791; 7° Ariette avec quinze variations, Heilbronn, 1797; 8° Air avec dix variations pour clavecin, Augsboorg, 1798. Outre cela, il a composé en 1794 un oratorio intitulé: *Die Auferstehung Jesu* (La résurrection de Jésu), et une grande quantité de musique pour le chant, avec accompagnement de piano.

BEELER (J. N. E.), organiste et compositeur à Deventer, en Hollande, vers le milieu du 18e siècle, a publié en 1762, une collection de chansons françaises avec la basse.

BEER (JOSEPH), dont le nom est écrit *Bœr* par quelques auteurs allemands, naquit le 18 mai 1744 à Grünwald en Bohême. Les premières leçons de musique lui furent données par un maître d'école de Mœldau, nommé *Kleppel*. A l'âge de 14 ans, il s'engagea dans les troupes de l'empereur, mais bientôt il quitta ce service pour entrer à celui de la France, et fit quelques campagnes comme trompette pendant la guerre de sept ans. Le hasard l'ayant conduit à Paris, il y entra dans la musique du duc d'Orléans. Ce fut à cette époque qu'il commença à se livrer à l'étude de la clarinette; en peu de temps il devint sur cet instrument le plus habile artiste qu'il y eût en France. Son talent le fit choisir pour chef de la musique des gardes du corps, et pendant vingt ans il en remplit les fonctions. En 1788, il quitta le service, et après avoir visité la Hollande et l'Italie, il se rendit en Russie où son talent extraordinaire excita l'admiration. De retour à Prague en 1791, il y donna un concert le 28 mars de cette année, et y obtint les plus brillans succès. Il partit ensuite pour la Hongrie, revint à Prague en 1792, pour le couronnement de l'empereur François II, et y excita l'enthousiasme dans les concerts qu'il donna à cette occasion. Appelé à Berlin peu de temps après, en qualité de maître des concerts du roi de Prusse, il y resta jusqu'en 1808, où il voulut revoir la capitale de la Bohême. L'année d'après il retourna à Berlin, où il est mort en 1811. Parvenu au plus haut degré du talent, Beer n'a commencé à se faire connaître qu'à un âge où les artistes jouissent habituellement de toute leur renommée; mais la sienne ne tarda point alors à se répandre dans toute l'Europe. Il n'avait point eu de modèle, car avant lui l'art de jouer de la clarinette était en quelque sorte dans son enfance, et l'on peut dire que ce fut lui qui créa cet instrument, dont il sut corriger les imperfections à force d'habileté. Ce fut lui qui y ajouta la cinquième clef, car la clarinette n'en avait auparavant que quatre. Ayant reçu des leçons de clarinette à Paris, il eut d'abord le son qu'on peut appeler *français*, dont la qualité est puissante et volumineuse, mais auquel on peut reprocher de la dureté. Il communiqua ce son à son élève Michel Yost, connu particulièrement sous le nom de *Michel*, et considéré comme le chef de l'école française des clarinettistes. C'est ce même son qui, propagé par Xavier Lefebvre, élève de Michel, dans le conservatoire de Paris, a prévalu parmi les artistes français. Beer, passant en Belgique pour se rendre en Hollande, eut occasion d'entendre à Bruxelles Schwartz, maître de musique du régiment de Kaunitz; c'était la première fois que la douceur du son allemand frappait son oreille; il en fut charmé, et sa résolution fut prise à l'instant de travailler à la réforme de son talent, sous ce rapport. En moins de six mois d'études il parvint à joindre à son admirable netteté dans l'exécution des difficultés, et à son beau style dans le phrasé d'expression, la moelleuse qualité de son qui n'est pas un de ses moindres titres de gloire, et qu'il a transmis à son élève M. Baermann. Beer jouissait du rare avantage de régler sa respiration avec tant de facilité, qu'aucune marque extérieure de fatigue ne paraissait sur sa figure pendant qu'il exécutait, soit

par l'enflure des joues, soit par la rougeur du teint. Enfin, tant de qualités composaient l'ensemble de son talent, qu'il est permis d'affirmer qu'il fut en son genre un des artistes les plus remarquables qu'ait produits l'Allemagne. On connaît peu de morceaux de sa composition; Breitkopf et Haertel n'ont publié de lui qu'un concerto pour la clarinette en *si* : on trouve chez Naderman à Paris, Six duos pour deux clarinettes qui portent son nom; un air avec sept variations écrites par lui est aussi dans les mains de quelques artistes en Allemagne.

BEER. *Voy.* Beaa.

BEER (giacomo meyer). *Voy.* meyerbeer.

BEETHOVEN (louis van), illustre compositeur du 19e siècle, fut un de ces hommes rares dont le nom est le signe caractéristique de toute une époque d'art et de science; sorte de phénomène dont la nature est avare, et qui n'apparaît que de loin en loin. De tels hommes ne se font pas toujours connaître pour ce qu'ils sont dès leurs premiers pas, comme l'imaginent les gens à préjugés; leur force d'invention ne se manifeste pas dès leurs premiers essais, et ce n'est pas pour eux, comme on le croit communément, une condition nécessaire de leur génie que de se faire pressentir au berceau. Le génie est fantasque parce qu'il est le génie : son allure n'est point uniforme; tantôt il se révèle d'une manière, tantôt d'une autre. Parfois il se montre tout d'abord plein d'audace et de fougue; ailleurs on le voit se développer lentement, ou même languir long-temps comme engourdi par la paresse. Chez Mozart, faible enfant bégayant à peine, il avait fait une irruption violente; il paraît au contraire que chez Beethoven, nonobstant les traditions les plus répandues, le génie ne sembla point affecter de spécialité dans ses premières années; car M. Baden, de Bonn, qui fut le compagnon d'enfance du grand artiste, et qui fréquentait avec lui les écoles primaires, rapporte que ce fut en usant de violence que le père de Beethoven parvint à lui faire commencer l'étude de la musique, et qu'il y avait peu de jours où il ne le frappât pour l'obliger à se mettre au piano. Ce fait, qui, par la source dont il vient, semble mériter toute croyance, est en opposition formelle avec ce que rapportent les biographes, particulièrement M. de Seyfried, dans sa notice placée en tête de l'édition des études de Beethoven sur l'harmonie et le contrepoint, et Schlosser, dans sa Biographie de ce grand musicien. Cependant, M. Baden s'accorde avec ces écrivains sur la rapidité des progrès de Beethoven : après que ses premiers dégoûts eurent été vaincus, il se prit de passion pour l'art qu'on l'avait obligé d'étudier, et s'avança à pas de géant dans une carrière où la contrainte seule avait pu le conduire. Que serait-il advenu si, laissé libre de ses déterminations, il eût eu le loisir de se choisir lui-même un avenir? Question singulière où l'imagination peut aborder les suppositions les plus étranges.

L'origine de Beethoven a donné lieu à des conjectures et à des bruits mal fondés. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris 1810) disent qu'on a cru qu'il était fils naturel de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse; mais le fait est que son père, Théodore Van Beethoven, était un ténor de la chapelle de l'électeur de Cologne. D'autres ont affirmé qu'il était Hollandais parce que la particule *Van* est jointe à son nom. Ce qui est le plus vraisemblable à cet égard, c'est que le père de Beethoven était originaire de Maestricht, où il existe encore quelques familles du nom de Van Beethoven. Quoi qu'il en soit, l'illustre artiste naquit à Bonn, sur le Rhin; mais il y a eu jusqu'ici de l'incertitude sur l'année où il vit le jour. M. de Seyfried dit que ce fut le 17 décembre 1770; Gerber, Schlosser, le *Conversations-Lexikon* et tous les autres biographes disent que ce fut en 1772, sans indiquer le jour précis. Beethoven a toujours dit qu'il était né le 16 décembre 1772,

et attribuait l'acte baptistaire portant la date du 17 décembre 1770 à un frère aîné, mort en bas âge, et qui se serait appelé *Louis*, ainsi que lui. M. de Seyfried, qui a eu connaissance de ce fait et qui le rapporte, n'en persiste pas moins à fixer la date indiquée précédemment comme la véritable, mais il ne nous fait pas connaître les motifs de sa conviction à cet égard.

Je puis dissiper tous les doutes à ce sujet, M. Simrock, de Bonn, ayant bien voulu, à ma prière, faire dans les registres de cette ville des recherches dont les résultats sont : 1° que le célèbre compositeur *Louis van Beethoven* est né le 17 décembre 1770; 2° que le frère aîné dont il parlait, et qui s'appelait aussi *Louis* était né le 2 avril 1769, est mort le 8 du même mois; 3° qu'il n'était né aucun enfant du nom de *Beethoven* en 1772; 4° que les autres enfans de Théodore van Beethoven ont été *Nicolas-Jean*, né le 2 octobre 1776, *Anne-Catherine*, née le 23 février 1779, et *François-Georges*, né le 17 janvier 1781 [1].

Beethoven était âgé de cinq ans lorsque son père lui enseigna les premiers principes de la musique, puis il lui donna pour maître de piano l'organiste de la cour, Vander Eden. Les appointemens de Théodore Van Beethoven étaient trop peu considérables pour qu'il pût payer les leçons d'un maître pour son fils; mais, véritable artiste par son désintéressement, Vonder Eden s'offrit de lui-même pour donner des leçons à celui dont il ne prévoyait point alors la renommée future. Il ne pouvait accorder que peu de temps aux études de cet enfant, mais le travail excessif que celui-ci était obligé de faire suppléait à l'insuffisance des leçons. Une année s'était à peine écoulée dans ces études préliminaires, lorsqu'un goût passionné pour la musique se développa tout à coup en Beethoven; dès lors, au lieu d'exciter son ardeur, il devint en quelque sorte nécessaire d'en arrêter l'élan. Ses progrès tinrent du prodige.

En 1782, Vander Eden mourut; il fut remplacé comme organiste de la cour par Neefe, homme de talent, que l'électeur Maximilien d'Autriche chargea du soin de continuer l'éducation musicale de Beethoven; car déjà cet enfant avait fixé sur lui l'attention publique, quoiqu'il n'eût atteint que sa douzième année. Neefe ne tarda point à discerner le génie de son élève; il comprit qu'il devait l'initier sans délai aux grandes conceptions de Bach et de Handel, au lieu d'épuiser sa patience sur des compositions d'un ordre inférieur, ainsi que l'avait fait Vander Eden, qui semblait ne s'être proposé que de développer le tolent d'exécution de l'enfant. Les sublimes ouvrages des deux grands hommes échauffèrent l'imagination du jeune artiste, et lui inspirèrent une admiration qui ne s'est jamais affaiblie, et qui, vers la fin de sa vie, ressemblait encore à une sorte de culte. Son habileté à exécuter ces difficiles compositions était déjà si grande à douze ans, qu'il jouait dans un mouvement très rapide les fugues et les préludes du recueil de Jean-Sébastien Bach, connu sous le nom du *Clavecin bien tempéré*. Déjà un irrésistible instinct l'entraînait vers la composition. Des variations sur une marche, trois sonates pour piano seul, et quelques chansons allemandes furent les fruits de ce besoin précoce de produire. Nulle connaissance des règles de l'harmonie n'avait été donnée jusque-là à Beethoven; les incorrections, l'incohérence des idées, les brusques modulations et le désordre régnaient donc dans ces ouvrages, qui furent publiés à Spire et à Manheim par les soins de Neefe. Plus tard, Beethoven, choqué de leurs

[1] Ici une singularité se présente encore. Le testament que Beethoven fit en 1802 a pour inscription : *Pour mes frères Charles et N. Beethoven*; or, comme on le voit par l'extrait des registres de naissance, aucun des enfans de Théodore Beethoven n'a porté le nom de *Charles*. Quelque circonstance inconnue avait sans doute fait donner à *François-Georges* ce nom de *Charles*, dans sa famille, bien qu'il ne lui appartînt pas.

défauts, les désavoua, et ne reconnut pour son premier œuvre que ses trios de piano gravés à Vienne. Plus habile à cette époque de sa vie dans l'art d'improviser que dans celui d'écrire, il mettait dans ses fantaisies libres une richesse d'imagination qui frappait d'étonnement tous ceux qui l'entendaient. Gerber (*Neues Lex. der Tonkunstler*) rapporte que, bien jeune encore, il excita l'admiration du compositeur Junker, en improvisant devant lui, à Cologne, sur un thème donné. Un autre exemple beaucoup plus remarquable de son talent en ce genre est celui-ci. En 1790 il fit une courte excursion à Vienne, pour y entendre Mozart, dont il aimait passionnément la musique, et pour qui on lui avoit donné des lettres de recommandation. Sur ce qu'on lui en disait dans ces lettres, Mozart invita Beethoven à se mettre au piano, et celui-ci se mit à improviser; mais le grand artiste l'écouta avec indifférence, persuadé que ce qu'il entendait était appris de mémoire. Piqué de ce dédain, le jeune homme pria Mozart de lui donner un thème. — « Soit, dit tout bas le maître; mais je vais t'attraper; » sur-le-champ il nota un sujet de fugue chromatique, qui, pris par mouvement rétrograde, contenoit un contre-sujet pour une double fugue; Beethoven, bien que peu avancé dans la science, devina par instinct le piége qu'on lui tendait. Il travailla ce thème pendant trois quarts d'heure avec tant de force, d'originalité, de véritable génie, que son auditeur, devenu plus attentif et confondu par ce qu'il entendait, se leva, et retenant sa respiration, finit par passer sans bruit, sur la pointe du pied, dans la pièce voisine, où il dit à demi voix à quelques amis qui s'y trouvaient : « Faites attention à ce jeune homme! Vous en entendrez parler quelque jour. »

Beethoven ne montrait pas moins de talent naturel pour l'orgue que pour le piano; l'électeur songea à le donner pour successeur à Neefe, et lui accorda d'abord (en 1791) le titre d'organiste honoraire de la cour; puis il lui donna une pension pour aller à Vienne achever ses études musicales sous la direction de Joseph Haydn. C'était en 1793; Beethoven était alors âgé de plus de vingt-deux ans; il possédait un talent original d'exécution, et son génie annonçait déjà sa puissance; mais il n'avait que des notions confuses de l'art d'écrire. Haydn vit du premier coup d'œil tout ce qu'il y avait à faire pour compléter ses études de contrepoint, à peine ébauchées; mais il ne put se charger lui-même de ce soin, car bientôt après il fut appelé à Londres pour y composer les douze grandes symphonies qui sont ses plus beaux titres de gloire. Il confia donc le jeune artiste aux soins de son ami le maître de chapelle Albrechtsberger, alors le plus savant professeur de l'Allemagne. C'est quelque chose de curieux et de digne d'observation que le singulier spectacle de l'imagination la plus hardie et la plus fantasque livrée au rigorisme scolastique du musicien le plus positif et le plus sévère qu'il y eût alors à Vienne. A vingt-deux ans, avec une éducation musicale mal faite et la fièvre d'invention dans le cœur, on est peu propre à se livrer sans réserve à des études didactiques telles que celle du contrepoint. Une méthode esthétique et rationnelle eût été la seule qu'on eût pu employer avec succès: malheureusement, au savoir très réel d'Albrechtsberger il se joignait peu de philosophie. Sa méthode était toute traditionnelle et empirique. Il connaissoit bien l'autorité de l'école, mais il lui était difficile de trouver par l'analyse les bases de cette autorité. Il appliqua donc à Beethoven ses procédés ordinaires d'études progressives; procédés excellens, quand il sont employés à former des élèves d'un âge fort tendre, mais qui ont besoin d'être modifiés dans l'éducation d'un homme de vingt ans. Rien de plus curieux que de voir dans les études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven, qui ont été publiées, le combat de sa persévérance à apprendre les règles, et de son

imaginatian qui le porte à les enfreindre. Son penchant le conduisait cependant aux formes scientifiques, et l'on voit en mille endroits de ses ouvrages qu'il aimait à s'en servir; mais elles lui résistaient, parce qu'il avait commencé tard à connaître leur mécanisme et à le mettre en pratique.

Dans les premiers temps de son séjour à Vienne, Beethoven fixa particulièrement les yeux du public sur lui par son talent d'exécution et d'improvisation; il passait alors paur un pianista de la première force, et l'on disait qu'il n'avait point de rival. Mais dans les dernières années du dix-huitième siècle, il s'en présenta un qui était digne de lutter avec lui : ce rival était Woelfl, qui depuis lars est venu à Paris, où son talent n'a été apprécié qua par un petit nombre de connaisseurs. Voici comment M. de Seyfried s'exprime à l'égard de cette rivalité. « On vit se renouveler, en quelque sorte, l'ancienne querelle française des Glnckistes et des Piccinnistes, et les nambreux amateurs da la ville impériale se divisèrent en deux camps ennemis. A la tête des partisans de Beethaven figurait le digne et aimable prince de Liehnosky; l'un des plus ardens protecteurs de Woelfl était le baron Raymand de Wesslar, dont la charmante *villa* (sitnée à Grunberg près du château impérial de Schœnbrunn) offrait à taus les artistes nationaux ou étrangers, pendant la belle saison, une retraite délicieuse, où ils tranvaient accneil plein de franchise et jauissance d'une liberté précieuse. C'est là que l'intéressante rivalité des deux athlètes procura sauvent de vives jouissances à une société nambreuse, mais choisie. Chacun d'eux y apportait ses compositions les plns nanvelles; chacun d'eux s'y abandonnait sans réserve aux inspirations de sa verve entraînante : quelquefois ils se mettaient en même temps à deux pianas, et improvisaient alternativement sur un thème réciproquement danné, ou bien ils exécutaient à quatre mains un caprice, qui, si l'on eût pu l'écrire à mesure qu'ils le composaient, aurait obtenu sans doute une longue existence.

« Sous le rapport de l'habileté mécanique, il eût été difficile, impossibla peut-être, d'adjuger la palme à l'un des rivaux : et cependant la nature avait traité bien favorablement Woelfl, en lui donnant des mains d'une grandeur si prodigieuse, qu'il atteignait des dixièmes aussi facilement que d'autres peuvent embrasser des octaves, et qu'il pouvait exécuter des deux mains de langs passages à cet intervalle, avec la rapidité de l'éclair. Dans la fantaisie, Beethaven annonçait dès lors son penchant au sombre et au mystérieux. Quelquefais il se plongeait dans une large et puissante harmonie, et alors il semblait avoir dit adieu à la terre; son esprit avait brisé tous ses liens, secoué toute espèce da joug; il s'élevait triomphant dans les régions de l'air. Taut à coup, son jeu bruissait, semblable à une cataracte écumante, et l'artiste forçait son instrument à rendre des sons étranges; puis il redevenait calme, n'exhalant plus que des soupirs, n'exprimant plus que la tristesse; enfin, son ame reprenait l'essor, échappant à toutes les passions humaines, pour aller chercher là-haut de pures consolations, et s'enivrer de pieuses mélodies. »

Cette hardiesse de conceptian qui brillait dans les improvisations de Beethoven, il ne la mettait point encore en usage larsqu'il écrivait. Nan qu'il manquât d'originalité, car il y en a certes beancoup dans ses trias pour piano, vialon et vialancelle, et dans ses premières sanates da piano; mais, placé comme il l'était sous l'empire d'une admiration sans bornes pour les ouvrages de Mozart, il subissait à son insu l'influence de ce penchant, et contenait l'élan de son individualité dans les bornes posées par le goût exquis de son modèle. Cet entraînement à l'imitation qui se manifeste dans le génie le plus audacieux est mains rare qu'on ne pense, à l'aurore du talent. C'est, sans doute, à la conviction de cet entraînement où il s'était trouvé

dans les ouvrages qui viennent d'être cités et dons ses premiers quatuors, qu'il faut attribuer le dégoût que montrait Beethoven, vers la fin de sa vie, pour ces productions. Un artiste, qui le visitaen 1823, nous apprend que ee dégoût ollait souvent jusqu'à lui donner de l'humeur quand on lui parlait avec éloge de ees ouvrages. Il n'aimait que eeux où il avait, dans ses dernières onnées, donné une libre carrière à toutes les fantaisies de son imagination (*The Harmonicon*, volume II, partie I, page 10).

La guerre qui troublait l'Allemogne, et lo mort de l'électeur de Cologne, en 1801, privèrent Beethoven et de l'espoir d'un établissement à la cour électorale, et de la pension qui lui fournissoit depuis longtemps des moyens d'existence. Ces événemens ajoutèrent à sa tristesse habituelle, et son dégoût de la société s'en ougmenta. Ses dispositions à la solitude avaient commencé à se montrer dès 1796, époque où il sentit les premières atteintes de la surdité qui résista à tous les genres de traitement, qui alla s'augmentant sans cesse, et qui finit par le priver absolument du plaisir d'entendre de la musique. Ses deux frères l'avaient suivi à Vienne, et s'étaient chargés de tous les détails de la vie commune, lui donnant toute liberté de ne s'occuper que de son art. Dans un testament qu'il fit en 1802, en faveur de ces deux frères, on voit que le désespoir s'était emparé de lui depuis le funeste occident qui le privait de l'ouïe, qu'il fuyait le monde parce qu'il n'osait avouer sa surdité, et que plusieurs fois il avait été près d'attenter à ses jours, pour mettre fin à ses souffrances morales. Son infirmité lui paraissait un déshonneur pour un musicien; il ovoue que le plus vif chagrin pour lui était d'être forcé d'en révéler le secret. *L'art seul m'a retenu*, dit-il dans cet écrit que M. de Seyfried nous a fait connaître; *il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce que je sentais devoir produire. C'est ainsi que je continuai cette vie misérable, oh! bien misérable, avec une organisation si nerveuse qu'un rien peut me faire passer de l'état le plus heureux à l'état le plus pénible.*

Cependant la réputation de Beethoven commençait à s'étendre; ses beaux ouvrages de musique instrumentale étaient déjà entre les mains de tous les artistes et des amateurs distingués. L'auteur de ces ouvrages s'était lié avec Salieri, et avait puisé dans ses entretiens avec lui des instructions sur la musique dramatique. Tous ses amis le pressaient pour qu'il écrivît un opéra : il céda enfin à leurs instances. Souleithner, conseiller de régence, se chargea d'arranger pour le théâtre de Vienne *Léonore*, d'après la pièce française mise autrefois en musique par Gaveaux. Beethoven prit alors un logement dans le théâtre même et se mit au travail avec cette ardeur qu'il portait dons tout ce qui tenait à l'art, objet de son omour. Cette époque de sa vie est celle où l'individualité de son talent commença à se développer avec force. Cet opéra de *Léonore*, plus connu maintenant sous le nom de *Fidelio*, et qui jouit aujourd'hui d'une immense renommée, ne réussit pas dans la nouveauté. L'exécution pire que médiocre, ne put faire comprendre les choses profondément senties qui abondent dans cette originale production, qui, d'ailleurs, sous le rapport de la marche scénique, n'était pas à l'abri de tout reproche. Plus tard, Beethoven écrivit pour le théâtre de Prague une nouvelle ouverture, moins difficile que la première: elle n'a été publiée qu'après sa mort. La première représentation de *Léonore* avait été donnée en 1805. Le rapprochement progressif du théâtre de la guerre, et enfin l'occupation de Vienne par les Français, n'avaient pas peu contribué au mauvais succès de cet ouvrage. Dans le cours de l'année suivante, les directeurs du théâtre de *Karnthnerthor* choisirent *Fidelio* pour une représentation à leur bénéfice. L'ouvrage prit alors la forme qu'il a main-

tenant. Originairement en trois actes, il fnt rédnit en denx, et fnt précédé de l'ouvertnre en *mi* majcnr qui a pris la place de celle de *Léonore*. Cette anvertnre n'était pas achevée le jonr de la première représentation de cette reprise; il y fallut suppléer par celle des *Ruines d'Athènes*. Dans ce remaniemcnt de son opéra, Beethaven composa la petite marche si originale du premier acte, les couplets du geolier et lc premier finale; mais il fit disparaître un trio plein de mélodie (en *mi* bémol majenr), et nn délicienx dno pour voix de soprano avec violan et violoncelle concertant (en *ut* majeur) qui ne sont pas dana la partition qu'on a publiée. *Fidelio*, les onvcrtnres et entr'actes des *Ruines d'Athènes*, de *Prométhée*, de *Coriolan* et d'*Egmont*, sont taut ce qne Beethoven a écrit pour le théâtre. En 1823, il travaillait cependant a un opéra de *Melusine*, dont la poésie était de Grillparzer, mais il paraît n'avoir pas continué ce travail.

De 1805 à 1808 l'activité du génie de Beethoven prit un grand essor, car c'est à cette époqne de sa vie qu'il écrivit *Léonore*, l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, les symphanies *héroïque*, *pastorale*, et en *ut* mineur; les concertas de piano en *sol*, en *mi* bémol et en *ut* minenr, ct ses plus belles sanates de piana, entre autres les trois sonates dédiées à l'empereur Alexandre. Les symphonies et les concertos furent exécntés dans des concerts donnés à Vienne au bénéfice de leur auteur. Lui-méme jaua les concertos; il fnt accompagné par nn excellent orchestre dirigé par M. de Seyfried. Ces concerts étaient la source principale de son revenn, car, malgré son activité de productian, il tirait peu de chose de la vente de ses ouvrages; en cela, il partageait le sort de la plupart des grands compositeurs qui ont vécu en Allemagne. Son existence était précaire. Délaissé par la conr impériale, qui montrait paur les compositeurs Allemands la mêmc indifférence que Frédéric II avait fait voir autrefois pour les littérateurs prussiens, il n'en recevait aucune sorte de pension ou de traitement. Cet abandon le détermina à accepter, en 1809, la place de maître de chapelle du roi de Westphalie, Jérôme Napoléon, qui lui était offerte. Ccfnt alors que l'archiduc Radalphe (depuis lors cardinal archevêque d'Olmutz), le prince de Labkawitz et le comte de Kinsky, résolurent de conserver à l'Autriche l'homme illnstre qni en était la gloire, et firent dresser nn acte par lequel ils assuraient au célèbre artiste une rente annuelle de qnatre mille florins, pour qu'il en jouit tonte sa vie, jusqu'à ce qu'il eût obtenu un emplai d'une somme égale (il ne l'eut jamais); sous la condition de consommer cc revenn dans les limites du territoire Autrichien, et de ne point entreprendre de voyage sans le consentement de ses mécènes. Ému par ce témoignage de l'admiration qu'il inspirait, vaincu, enchaîné par un sentiment dc reconnaissance, Beethoven renança à ses projets, et se fixa ponr tonjonrs à Vienne, ou plutôt au joli village de Baden, à cinq lieues de cette capitale; car il y passait la plns grande partie de l'année. Là, il se promenait qnelquefais des jaurnées entières, seul, et dans les lieux les plus agrestes et les plns solitaires; il composait en marchant, et n'écrivait jamais une note avant que le marcean dont il avait le plan dans sa tête ne fût entièrement achevé. Isolé du monde extérieur par son infirmité, la musique n'existait plns pour lui qn'au dedans de lui-même. Sa vie artistique tout entière était renfermée dans ses méditations, et c'était troubler le seul bonhenr dont il pût encare jauir que de les interrampre. De là vient que les visites l'importunaient, à mains que ce ne fussent celles d'un très petit nambre d'amis intimes. A la vue d'un étranger, sa figure prenait un caractère sombre, inquiet, souffrant même. Si quelqne circonstance dissipait cette impression, alars il devenait affectucux, simple et cordial, gai mêmc; surtout si l'on n'avait pas l'air d'être trop

occuppé de sa surdité, et si l'on se tenait avec lui dans une certaine réserve; car une question indiscrete, un conseil donné pour sa guérison suffisaient pour l'éloigner à jamais de l'imprudent qui s'y était hasardé. Il avait deux goûts dominans, ou plutôt deux passions : celle des déménagemens et celle de la promenade. A peine avait-il découvert un logement qui lui convenait, à peine s'y était-il établi, qu'il y trouvait quelque chose qui lui déplaisait; il n'avait point de repos qu'il ne l'eût quitté. Peu de mois après, l'opération d'un nouveau déménagement recommençait. Tous les jours, après son dîner, qui était fixé à une heure, il partait pour sa promenade. Quelle que fût la saison, quelque temps qu'il fît, le froid, le chaud, la pluie, la grêle, rien ne pouvait l'arrêter, et il faisait à grands pas deux fois le tour de la ville, s'il était à Vienne, ou de longues excursions dans la campagne, s'il était à Baden. C'était alors que sa verve était le plus ardente; le mouvement de ses jambes était utile à l'activité de son génie. Ses fréquentes promenades l'avaient fait connaître de tous les habitans de Vienne : tout le monde disait en le voyant : *Voilà Beethoven!* un sentiment d'admiration pour son sublime talent avait pénétré jusque dans les classes les moins élevées; tous les passans se rangeaient avec respect pour ne pas troubler ses méditations, dans ses courses silencieuses, et l'on vit un jour une troupe de charbonniers s'arrêter sous le poids de leurs lourds fardeaux, jusqu'à ce qu'il fût passé.

Beethoven ne se maria point; M. de Seyfried dit même qu'on ne lui connut aucun attachement de cœur. L'auteur de cette Biographie se souvient cependant que Woelfl lui a parlé d'une dame chez qui Beethoven allait souvent dans sa jeunesse, et qu'il aimait beaucoup, sans le lui avoir jamais dit. Il paraissait être ému de jalousie quand des propos galans étaient adressés à l'objet de son amour; le piano devenait alors le confident de ses pensées et recevait l'impression des orages de son cœur; mais un regard de la dame et quelques mots bienveillans ramenaient le calme dans son ame, et faisaient succéder les douces mélodies aux âpres accens de sa verve passionnée. Plus tard, il s'habitua à considérer la famille de ses frères comme la sienne, et lorsqu'il ne lui resta qu'un neveu (Charles Beethoven), il l'adopta, se chargea lui-même de son éducation, et le fit son héritier. Ce jeune homme, qui ne manquait ni d'instruction ni de mérite, lui donna des chagrins qu'il supporta avec une patience qu'on n'aurait point attendue d'un caractère tel que le sien.

La constitution physique de Beethoven était robuste. Sa taille était moyenne, et la charpente osseuse de ses membres offrait l'image de la force. Jamais il n'avait été malade, et jamais il n'aurait eu besoin des médecins, si l'infirmité qui attaqua chez lui l'organe de l'ouïe ne l'avait obligé de se confier à leurs soins. Cependant, vers les dernières années de sa vie, sa vigoureuse organisation s'altéra visiblement, et bientôt, il ne fut plus possible de ne pas apercevoir des symptômes d'hydropisie qui, se reproduisant à des époques plus rapprochées, finirent par ne laisser aucun espoir de conserver la vie au grand artiste. Vers la fin de 1826, le mal devint plus grave. Les désordres du neveu de Beethoven lui avaient fait intimer par la police de Vienne la défense d'habiter dans cette ville. Résolu de faire entrer ce jeune homme dans un régiment, l'illustre compositeur quitta la campagne, le 3 décembre, pour suivre les détails de cette affaire; mais, arrêté dans sa route par le mauvais temps, il fut obligé de passer la nuit dans une misérable auberge où il fut saisi d'un rhume violent. L'inflammation des poumons devint très ardente, et lorsque le malade arriva à Vienne, sa situation était telle que tous ses amis prévirent le malheur dont ils étaient menacés. A peine la toux eut-elle cessé, qu'il fallut avoir recours à de douloureuses opérations pour

l'hydropisie : elles affaiblirent rapidement les forces de Beethoven, et le 26 mars 1827, ce grand homme expira, à six heures du matin. Malgré ses vives souffrances, il montra beaucoup de sérénité d'ame pendant les derniers mois de sa vie. Lorsqu'il y avait quelque relâche à ses maux, il relisait Homère, particulièrement l'Odyssée, son livre favori, ou quelques romans de Walter Scott, qu'il aimait avec passion. Lorsque ses forces affaiblies ne lui permirent plus de se livrer à ces distractions, il retrouvait encore de temps en temps assez d'énergie pour montrer sa résignation à la fin dont il était menacé. Deux jours avant sa mort, il disait en souriant à ses amis le conseiller Breuning et M. Schindler : *Plaudite, amici, comœdia finita est.*

Une assez vive inquiétude parait avoir tourmenté Beethoven dans ses dernières années : il craignait les embarras d'argent pour sa vieillesse, alors qu'il ne pourrait plus ajouter à son revenu par le travail de sa plume. On a vu précédemment que l'archiduc Rodolphe, le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky lui avaient assuré una pension que M. de Seyfried porte à la somme de quatre mille florins; mais Streicher, célèbre facteur de pianos de Vienne, écrivant (le 28 mars 1827) à M. Stumpff, de Londres, pour lui annoncer la mort de Beethoven, réduit le produit des pensions réunies à la modique somme de sept cent vingt florins! M. de Seyfried et Streicher étaient tous deux amis intimes de l'illustre compositeur; il y a donc lieu de s'étonner qu'il y ait une si grande différence entre leurs évaluations de son revenu, et qu'ils nous obligent à recourir aux conjectures. Si Beethoven ne recevait de ses puissans amis qu'une somme de sept cent vingt florins, comment croire que pour une si misérable existence il ait renoncé aux avantages considérables qui lui étaient offerts à la cour du roi de Westphalie? Si sa pension était de quatre mille florins, somme considérable pour une vie aussi simple et modeste que la sienne, d'où pouvaient naître ses inquiétudes sur son avenir? Elles étaient cependant si puissantes, qu'il s'adressa en 1826 à la société philharmonique de Londres, par l'entremise de Moschelès, pour en obtenir une avance de 100 livres sterling, sur le produit d'un concert qui devait être donné à son bénéfice. Cette somme lui fut envoyée, mais les journaux révélèrent la démarche de Beethoven, et ses amis en furent affligés autant que le reste des habitans de Vienne en fut blessé, par amour-propre national. Le mécontentement se changea presque en indignation quand on sut qu'après sa mort, on avait trouvé dans un vieux coffre qui appartenait à l'artiste des billets de banque faisant ensemble près de 10,000 florins (environ 25,000 francs), outre les cent livres sterling de la société philharmonique qui s'y trouvèrent aussi, et sans y comprendre 125 ducats qui lui étaient dus par un grand seigneur pour divers ouvrages, et le produit de plusieurs compositions qui lui avaient été demandées par des éditeurs, entre autres un quintetto, pour Diabelli, de Vienne, dont les deux premiers morceaux étaient achevés. On ne peut voir dans les inquiétudes de Beethoven et dans la démarche qu'elles lui suggérèrent, qu'un exemple de ces bizarreries qui signalèrent toute sa vie. A l'égard de l'incertitude sur la valeur réelle de la pension qu'il recevait, elle reste entière; ce n'est qu'à Vienne que le fait pourrait être éclairci.

Jamais l'intérêt qu'inspirait un si grand homme ne se manifesta avec tant de force que pendant sa dernière maladie. L'inquiétude était sur tous les visages; une foule immense obstruait les abords de son logement pour apprendre de ses nouvelles; les plus grands personnages se faisaient inscrire à sa porte. Le bruit du danger qui le menaçait s'était répandu avec rapidité; il parvint bientôt à Weimar où se trouvait Hummel, qui partit à l'instant pour Vienne, dans le dessein de se réconcilier avec Beethoven, qui s'était brouillé

avec lui quelques années auparavant. En entrant dans la chambre, Hummel fondit en larmes; Beethoven lui tendit la main, et ces deux hommes célèbres ne se séparèrent que comme deux tendres amis. Après le moment fatal, une consternation générale se répandait dans la ville. Plus de trente mille personnes suivirent le convoi funèbre; parmi les huit maîtres de chapelle qui portaient le drap mortuaire, on remarquait Eybler, Weigl, Hummel, Gyrowetz et Seyfried. Trente-six artistes, au nombre desquels étaient les poètes Grillparzer et Castelli portaient des flambeaux. Le *requiem* de Mozart fut exécuté pour les obsèques dans l'église des Augustins, ainsi qu'un hymne de M. de Seyfried. Les restes du grand homme furent déposés au cimetière de Wharing, près de Vienne, et peu de temps après, un monument fut élevé sur sa tombe.

On ne connaît que deux élèves formés par Beethoven : le premier est l'archiduc Rodolphe, qui possède un talent remarquable comme pianiste et qui s'est exercé avec quelque succès comme compositeur; le second est Ferdinand Ries. Beethoven était peu propre à diriger une éducation musicale; trop préoccupé, trop impatient, il ne pouvait suivre les progrès d'un élève dans un ordre méthodique.

Bien qu'il fût âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il publia les trios de piano, violon et violoncelle, qu'il a considérés comme son premier œuvre, Beethoven a laissé un nombre considérable d'ouvrages de tout genre. Son activité productrice pourrait être considérée comme un prodige si l'on ne savait qu'isolé de la société par l'accident cruel qui commença à le priver de l'ouïe vers 1796, il a dû renfermer toute son existence dans la composition. Le catalogue de ces productions renferme trente-cinq sonates pour piano seul, treize œuvres de pièces de différens caractères pour cet instrument, telles que des *andante*, fantaisies, préludes, rondos et danses; vingt thèmes variés pour piano seul; vingt-deux autres thèmes variés pour le piano, avec accompagnement de violon, de violoncelle ou de flûte; une sonate, deux thèmes variés et des marches pour piano à quatre mains; dix sonates pour piano avec accompagnement de violon, six duos pour piano et violoncelle; six trios pour piano, violon et violoncelle; un trio pour piano, clarinette et violoncelle; un quatuor pour piano, violon, viole et violoncelle; un quintetto pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor; sept concertos pour le piano, le premier en *ut*, le second en *si* bémol, le troisième en *ut* mineur, le quatrième en *ut* mineur, avec violon, violoncelle concertant et orchestre; le cinquième en *sol*, le sixième en *ré*, et le dernier en *mi* bémol; une fantaisie pour piano, avec chœur et orchestre; cinq trios pour violon, viole et violoncelle; une sérénade pour violon, flûte et alto; dix-sept quatuors pour deux violons, viole et violoncelle; trois quintettis pour deux violons, deux violes et violoncelle; un septuor pour violon, viole, violoncelle, clarinette, basson, cor et contrebasse; un sextuor pour deux violons, viole, deux cors et violoncelle; deux romances pour violon et orchestre, la première en *sol*, la deuxième en *fa;* un concerto pour violon et orchestre; soixante-quatorze pièces pour le chant avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque la cantate d'*Adélaïde, l'Invitation à la walse*, des romances, des chansons, des airs à boire, des canons, et *le cri de guerre de l'Autriche*, chant national composé en 1797; douze morceaux de chant pour une ou plusieurs voix avec orchestre, dont une scène et air : *Ah! perfido;* le chant intitulé *Germania*, trois suites d'airs écossais, une marche et un chœur des *Ruines d'Athènes;* le trio *Tremate, empi, tremate*, et un chant élégiaque; deux messes à quatre voix, chœur et orchestre, la première en *ut* (œuvre 86), la seconde en *ré* (œuvre 123); l'oratorio *Le Christ au mont des Oliviers;* une cantate dramatique (*L'instant glo-*

rieux); *Fidelio*, opéra; *Egmont*, mélodrame; neuf symphonies pour orchestre, la première en *ut* (œuvre 21), la deuxième en *ré* (œuvre 36), la troisième en *mi* bémol (*héroïque*, œuvre 55), la quatrième en *si* bémol (œuvre 60), la cinquième en *ut* mineur (œuvre 67), la sixième en *fa* (*pastorale*, œuvre 68), la septième en *la* (œuvre 92), la huitième en *fa* (œuvre 93), la neuvième en *ré* mineur, avec chœur (œuvre 125); *La victoire de Wellington à la bataille de Vittoria*, symphonie militaire à deux orchestres; dix ouvertures à grand orchestre, savoir : de *Prométhée* (œuvre 43), de *Coriolan* (œuvre 62), d'*Egmont* (œuvre 84), de *Léonore* (œuvre 87), de *Fidelio*, des *Ruines d'Athènes* (œuvre 113), *Nahmensfeyer* (De la fête patronale, œuvre 115), du *Roi Étienne* (œuvre 117), *Weihe des Hauses* (De la dédicace du temple, œuvre 124), caractéristique (œuvre 138); œuvres détachées pour orchestre, qui consistent en deux menuets, des danses allemandes, deux valses et le ballet de Prométhée; un trio pour deux hautbois et cor anglais (œuvre 66), un sextuor pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, une pièce en harmonie complète, un morceau pour quatre trombones, et une marche pour musique militaire. Quelques ouvrages avaient été commencés par l'illustre compositeur et n'ont pu être achevés avant sa mort; parmi ces fragmens, on remarquait le plan d'une dixième symphonie (un allegretto en *mi* bémol, publié à Vienne, chez Artaria, a été peut-être extrait de cet ouvrage), un octuor pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons, une harmonie à huit parties en *si* bémol, dont la partition a été publiée chez Diabelli, à Vienne. Les deux premiers morceaux d'un quintetto pour deux violons, deux violes et violoncelle, acquis par le même éditeur; un rondeau pour piano et orchestre, Vienne, Diabelli; trois quatuors pour piano, et quelques autres morceaux moins importans. On a trouvé aussi parmi les manuscrits de Beethoven un grand nombre de morceaux inédits, la plupart écrits dans sa jeunesse et qu'il avait condamnés à l'oubli. Les manuscrits autographes de ces compositions ont été acquis à des prix très élevés après sa mort. Enfin une immense quantité d'études de Beethoven sur le contrepoint et l'harmonie a été remise par son acquéreur M. Haslinger à M. de Seyfried, avec toutes les notes que Beethoven avait écrites sur ces études; l'éditeur en a fait un choix qu'il a publié sous ce titre : *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions Lehre*, Vienne, T. Haslinger, 1831, 1 vol. in-8°. L'éditeur y a joint un supplément qui contient une notice biographique, quelques anecdotes, quelques lettres de Beethoven à ses amis, l'inventaire de ses manuscrits et de ses livres, quelques poésies allemandes dont Beethoven est l'objet, le catalogue systématique de ses œuvres et quelques autres pièces. L'auteur de ce Dictionnaire Biographique des Musiciens a donné une traduction française des Études de Beethoven, avec sa biographie, des notes critiques et une préface, sous ce titre : *Études de Beethoven, Traité d'harmonie et de composition*, Paris, Maurice Schlesinger, 1833, 2 vol. grand in-8°.

Les œuvres de Beethoven peuvent être classées en plusieurs catégories dont chacune indique une transformation progressive de son génie. D'abord enthousiaste admirateur de Mozart, il ne put échapper à l'effet de cette admiration; effet qui se manifeste toujours chez les hommes les plus originaux et les mieux disposés pour l'invention; je veux parler de cette imitation plus ou moins sensible des formes du modèle de perfection adopté par le jeune artiste. L'originalité des idées, quand elle est accompagnée de jugement et de rectitude, éprouve le besoin de se produire sous des formes intelligibles. Or l'art de créer des formes nouvelles et d'une facile perception ne peut être que le fruit de

l'expérience, tandis que l'aperçu de l'idée n'est qu'une production de l'instinct. Aucun ouvrage durable ne résultera de ces aperçus instinctifs, si la forme ne vient à leur secours, et, conséquemment, si l'expérience ne les met en valeur. Si l'expérience propre n'est pas encore acquise, il faut avoir recours à celle d'un maître; c'est ce qu'avait fait Mozart en prenant Ch.-Ph.-Em. Bach pour son modèle dans ses premières compositions pour le piano, et Hasse dans sa musique dramatique; c'est ce que fit à son tour Beethoven, en marchant sur les traces de Mozart. Ainsi, malgré l'originalité incontestable des idées, les trios de piano, violon et basse (œuvre 1), les sonates de piano seul (œuvre 2, 7 et 10), les sonates de piano et violon (œuvre 12), les trios de violon, viole et basse (œuvres 3, 8 et 9), et les quatuors de violon (œuvre 18), rappellent dans les dispositions et dans les formes le type du style Mozartiste, bien que diverses nuances d'individualité plus prononcée se fassent remarquer en avançant jusqu'à l'œuvre 18. Dans la symphonie en *ut* (œuvre 21), cette nuance devient plus vive, le scherzo de cette symphonie est déjà de la fantaisie pure de Beethoven. Plus énergiquement sentie encore, la richesse d'imagination du compositeur se montre avec éclat dans le quintetto en *ut* pour violons, violes et basse (œuvre 29), et dans les belles sonates de piano avec violon (œuvre 30). La symphonie en *ré* (œuvre 36) est une composition moins remarquable par l'originalité des idées que par le mérite de la facture, qui est très grand. C'est dans cette symphonie qu'on aperçoit pour la première fois cet admirable instinct des dispositions instrumentales qui donna ensuite aux symphonies de Beethoven un coloris si varié, si vigoureux et si brillant. Mais c'est surtout dans la troisième symphonie (*héroïque*, œuvre 55) que le génie de l'artiste se manifeste par le caractère absolu de la création. Là, toute réminiscence de formes antérieures disparaît; le compositeur est lui; son individualité se pose avec majesté; son œuvre devient le type d'une époque de l'histoire de l'art. Le temps où Beethoven conçut le plan de cet ouvrage remonte à 1804. Il était certainement bon Allemand et attaché de cœur au gouvernement de l'Autriche; mais comme poète, comme homme d'imagination, il n'avait pu s'empêcher d'admirer le génie de Napoléon; il se l'était représenté comme un héros républicain, et la puissance réunie en lui au désintéressement, à l'amour pur de la patrie et de la liberté, en faisaient à ses yeux l'homme modèle des temps modernes. C'est dans ces dispositions qu'on assure qu'il commença à écrire sa symphonie héroïque; il était décidé à lui donner le nom de *Bonaparte*, quelque danger qu'il y eût à le faire dans un pays où ce nom devait rappeler des temps d'humiliation. On dit encore que le second morceau de cet ouvrage était achevé et que ce morceau n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en *ut* mineur, quand un de ses amis entrant un jour dans le cabinet de Beethoven, et tenant un journal à la main, lui annonça que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Stupéfait, Beethoven garda le silence, puis il s'écria : « Allons, c'est un ambitieux comme tous les autres. » Sa pensée changea alors de direction; à l'héroïque mouvement, il substitua la marche funèbre qui forme aujourd'hui le second morceau de sa symphonie, et au lieu de la simple inscription de son ouvrage, *Bonaparte*, il mit celle-ci : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe; au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand morceau en *ut* fit peu de temps après naître dans la tête de Beethoven le projet de sa symphonie en *ut* mineur.

La seconde époque de Beethoven, qui se marqua si bien par la symphonie héroïque, renferme une période d'environ dix ans,

pendant laquelle il écrivit, outre cet ouvrage, les symphonies en *si* bémol, en *ut* mineur, et *pastorale*, les beaux quatuors de l'œuvre 59, l'opéra de *Fidelio*, l'ouverture de *Coriolan*, les belles sonates de piano en *fa* mineur, en *fa* dièze et en *mi* mineur, les concertos de piano en *ut*, en *sol* et en *mi* bémol, le concerto de violon, le sextuor pour deux violons, viole, deux cors et violoncelle, et la première messe. Tout cela est, en général, fondé sur une fantaisie libre et pleine de hardiesse, mais renfermée dans les bornes fixées par le goût, par un vrai sentiment d'analogie dans l'harmonie, et par le besoin de netteté dans la pensée. A la même époque appartient aussi l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers;* mais une sorte de gêne qui se fit souvent sentir dans les compositions vocales de Beethoven, quand il voulait employer les formes scientifiques, a jeté sur cet ouvrage je ne sais quelle teinte de froideur qui nuit à son mérite, malgré les belles idées qui s'y trouvent répandues.

Il paraît que l'habitation de Beethoven à la campagne fut plus constante après 1811 qu'auparavant, et qu'à cette époque il se livra dans ses promenades solitaires et dans le silence de son cabinet à des études historiques et philosophiques qu'il n'avait qu'ébauchées jusque là. Ses lectures devinrent fréquentes, et chaque jour il conçut davantage la nécessité de se renfermer comme artiste dans une disposition d'idéalité indépendante de toute communication extérieure. Insensiblement, et sans qu'il s'en aperçût, ses études philosophiques donnèrent à ses idées une légère teinte de mysticisme qui se répandit jusque sur ses ouvrages, comme on peut le voir par ses derniers quatuors; sans qu'il y prît garde aussi, son originalité perdit quelque chose de sa spontanéité en devenant systématique; les bornes dans lesquelles il l'avait retenue jusqu'alors furent renversées. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le développement du sujet qu'il avait choisi alla quelquefois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette à mesure qu'elle était plus rêveuse; l'harmonie fut empreinte de plus de dureté, et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin, Beethoven affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une soudaine inspiration que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la troisième période de sa vie, et sa dernière manière. Cette manière se fait déjà remarquer dans la symphonie en *la*, dans le trio de piano en *si* bémol (œuvre 97), et dans les cinq dernières sonates de piano; beaux ouvrages où la somme des qualités l'emporte sur les défauts; elle arrive à son dernier terme dans la grande messe en *ré*, dans les dernières ouvertures, dans la symphonie avec chœur, et surtout dans les quatuors de violon (œuvres 127, 130, 131, 132 et 135).

Ainsi qu'on vient de le voir, les productions de Beethoven se partagent en trois classes qui marquent autant de directions particulières de son esprit; Beethoven n'estimait pas les ouvrages de la première; il n'aimait pas qu'on en parlât avec éloge, et croyoit de bonne foi que ceux qui les vantaient étaient des ennemis qui n'agissoient ainsi que dans le dessein de déprécier les autres. Une telle disposition d'esprit n'est pas sans exemple parmi les grands artistes, quand ils s'éloignent de la jeunesse. Nonobstant son opinion à cet égard, il n'en est pas moins vrai que beaucoup d'ouvrages appartenant à la première période de la vie artistique de Beethoven renferment d'admirables beautés. Les compositions de la seconde période sont celles où le grand musicien a montré la plus grande force d'invention réunie à la connaissance la plus étendue de la perfection de l'art. Cette période s'étend depuis l'œuvre 55 jusqu'à l'œuvre 92. Au commencement de la troisième période, sa

pensée éprouva une dernière transformation qui alla se développant de plus en plus jusqu'à son dernier ouvrage. Plus il avançait dans cette nouvelle carrière, plus il cherchait à faire entrer dans son art des choses qui sont hors de son domaine, et plus le souvenir de l'objet intime de cet art s'affaiblissait en lui. L'analyse que j'ai faite avec soin des œuvres 127 à 135, m'a démontré que dans ces dernières productions, les nécessités de l'harmonie s'effaçaient dons la pensée devant des considérations d'une outre nature. On le lui a reproché quelquefois vers la fin de sa vie dans des critiques qui parvenaient jusqu'à lui; on dit qu'alors il s'écriait en se frottant les mains : « Oui, oui, ils s'étonnent « et n'y comprennent rien, porce qu'ils « n'ont pas trouvé cela dans un livre de « basse générale ! » Dans un autre temps, il défendait avec énergie les doctrines de ces livres d'école, et ses études sont remplies d'expressions de confiance dans les règles qu'on y trouve. Ces deux opinions si différentes représentent deux systèmes contraires, et renferment toute l'histoire de lo transformation du génie de Beethoven.

Ce qui distingue les compositions de ce grand homme, c'est la spontanéité des épisodes por lesquels il suspend dans ses beaux ouvrages l'intérêt qu'il o fait naître pour lui en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier, et c'est à lui qu'il est redevable de ses plus beaux succès. Étrangers en apparence à lo pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'attention par leur originalité; puis, quand l'effet de la surprise commence à s'affaiblir, le compositeur soit les rattacher à l'unité de son plan, et foit voir que dons l'ensemble de so composition, la voriété est dépendonte de l'unité. Beethoven joignait à cette rore qualité le sentiment intime de l'effet d'une instrumentation qui ne ressemble à celle d'aucun autre auteur. Personne n'o possédé aussi bien que lui l'art de *remplir* l'orchestre, et d'opposer des sonorités à d'autres sonorités. De là vient que l'effet de ses grands ouvrages surpasse en puissance tout ce qu'on avait fait avant lui.

Quelle que soit la diversité d'opinions sur les ouvrages de diverses périodes de la vie de Beethoven, il est un point sur lequel tout le monde sera éternellement d'accord : c'est que l'auteur de ces ouvrages mérite d'être compté au nombre des plus grands artistes, et de ceux qui par leur génie ont le plus contribué au développement de leur art.

BEFANI (LE P. ISIDORE), grand cordelier, né à Rome vers 1740, fut agrégé à la chapelle pontificale en 1788, et nommé ensuite maître de chapelle à l'église des Douze-Apôtres. Il a composé pour l'église; ses ouvrages sont restés en manuscrit. M. l'abbé Santini possède de cet auteur des messes à huit voix, un *dixit* à huit, un *Benedictus* à huit, un *Salvum me fac* à huit, des messes à quatre, un *Beatus vir* à six, beaucoup d'études sur les tons du plain-chant, et quelques canons.

BEFFARA (LOUIS-FRANÇOIS), né à Nonancourt (Eure), le 23 août 1751, a rempli les fonctions de commissaire de police à Paris, depuis 1792 jusqu'en 1816, et s'est retiré des affaires à cette dernière époque. Outre divers travaux intéressans sur Molière et Regnard, dont une partie a été imprimée, M. Beffara a fait, pendant cinquante ans, d'immenses recherches sur les théâtres lyriques de la France et de l'étranger, particulièrement sur l'Opéra, sur les auteurs et sur les compositeurs des opéras, ballets et divertissemens qui y ont été représentés, sur les acteurs, danseurs et musiciens de l'orchestre. Elles sont consignées dans les ouvrages dont les titres suivent, lesquels sont en manuscrits et ne peuvent être considérés, en l'état où ils sont, que comme d'excellens recueils de matériaux. 1° *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*, contenant l'histoire de son établissement, le détail de ses directions et administrations, des pièces représentées

sur son théâtre jusqu'à présent, les dictionnaires des auteurs des paroles et de la musique, avec la liste de leurs pièces, 7 vol. in-4°, avec 7 autres volumes, aussi in-4°, d'ordonnances et de réglemens sur ce spectacle; 2° *Dictionnaire alphabétique des acteurs, actrices, danseurs et danseuses de l'Académie royale de musique*, 3 vol. in-fol. — 3° *Tableau chronologique des représentations journalières des tragédies lyriques, opéras, ballets, depuis l'établissement de l'Académie, en* 1671, *jusqu'à présent*; 4° *Dictionnaire alphabétique des tragédies lyriques, opéras, ballets, pantomimes, non représentés à l'Académie royale de musique*; suivi du *Dictionnaire des auteurs des paroles et des compositeurs de musique, avec la liste de leurs pièces*, 5 vol. in-fol.; 5° *Dramaturgie lyrique étrangère, ou Dictionnaire des opéras, cantates, oratorios, etc., représentés et imprimés dans les pays étrangers, depuis la fin du* 15° *siècle, avec des notices sur les auteurs des paroles et les compositeurs de la musique*, 17 volumes in-4°. Les soins que M. Beffara a portés dans l'examen des registres de baptême, de mariage et de décès, ainsi que dans les titres des archives du département de la Seine, donnent à son travail un caractère d'authenticité irrécusable. M. Beffara a rassemblé une collection nombreuse et complète non seulement de tous les poèmes d'opéras qui ont été représentés, mais des diverses éditions qui en ont été données; le catalogue de cette collection forme un vol. in-4°.

BEFFROY DE REIGNY (Louis-Abel), plus connu sous le nom de *Cousin-Jacques*, né à Laon en 1757, est mort à Paris, en 1810. Dominé par son penchant à la bizarrerie, ce littérateur n'a dû le succès éphémère de la plupart de ses pièces de théâtre, qu'à la singularité des titres et des sujets. Il en faisait les paroles et la musique; mais il n'avait guère plus de talent dans un genre que dans l'autre; aussi tout cela est-il déjà tombé dans l'oubli. Les pièces dans lesquelles il a mis de la musique de sa composition sont celles dont les titres suivent : 1° *Les ailes de l'Amour*, divertissement en un acte, 1786; 2° *L'Histoire universelle*, opéra comique, 1789; 3° *Nicodème dans la Lune*, en trois actes, avec des ariettes, 1790. Cette pièce eut 191 représentations en 13 mois; 4° *Le Club des bonnes gens*, opéra comique, 1791; 5° *Les deux Nicodèmes*, opéra comique, 1791; 6° *Toute la Grèce*, opéra comique, 1794; 7° *La petite Nanette*, opéra comique en deux actes, représenté au théâtre Feydeau, le 19 frimaire an v; 8° *Turlututu, empereur de l'Ile Verte, folie, bêtise, farce, comme on voudra*, en trois actes, avec une ouverture, des entr'actes, des chœurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable, etc., 1797; 9° *Jean-Baptiste*, opéra comique en un acte, 1798; 10° *Madelon*, comédie mêlée d'ariettes, 1800. Beffroy de Reigny a publié aussi un recueil de chansons intitulé : *Soirées chantantes, ou le Chansonnier bourgeois*, Paris, 1805, 3 volumes in-8°, et les *Romances de Berquin, mises en musique*, Paris, 1798, deux volumes in-8°.

BEGER (Laurent), fils d'un tanneur de Heidelberg, naquit le 19 avril 1653. Il étudia d'abord la théologie, mais il l'abandonna pour se livrer à l'étude du droit. Il fut successivement bibliothécaire de Charles-Louis, électeur Palatin, et conseiller de Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg. Beger mourut à Berlin, le 21 avril 1705, âgé de cinquante-deux ans. Dans son *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, Cologne, 1696, in-fol., continué en 1699, et augmenté d'un troisième volume en 1701, il traite des instrumens de musique des Grecs.

BÉGREZ (Pierre-Ignace), né à Namur, en Belgique le 23 décembre 1787, entra, à l'âge de six ans, à l'église cathédrale de Saint-Aubin, comme enfant de chœur. Quelques années après, il vint à Paris, et

fut reçu au conservatoire de musique dans une classe de violon, le 17 floréal an XII; il fut aussi attaché comme violiniste à l'orchestre du Théâtre italien; mais sa voix étant devenue un *ténor* assez beau, il abandonna le violon, et entra au pensionnat du conservatoire, où il devint élève de Garat, au mois d'octobre 1806. En 1814, il obtint le premier prix de chant, dans cet établissement, et en 1815 il débuta à l'Opéra dans *Armide, Anacréon*, et les *Bayadères*. Vers la fin de la même année, M. Waters, alors propriétaire du Théâtre du Roi, à Londres, l'engagea, et Bégrez débuta à ce théâtre comme premier ténor; il y est resté attaché jusqu'en 1821, où il a quitté la carrière dramatique pour l'enseignement. Il a publié plusieurs pièces détachées pour le chant.

BEGUE (NICOLAS-ANTOINE LE), organiste de l'église de Saint-Méry, naquit à Laon en 1630. Il fut nommé organiste du roi par quartier, à la mort de l'abbé de la Barre, en 1668, et mourut à Paris le 6 juillet 1702. On dit qu'il se faisait aider par un de ses élèves pour embrasser à la fois une grande partie du clavier, ce qui donnait à son exécution un effet extraordinaire : c'est un conte puéril. Le Bègue a publié : 1° *Pièces d'orgue*, 1er, 2e et 3e livres, Paris, 1676, in-4°, oblong; 2° *Pièces pour le clavecin*, Paris, 1677, in-4°, oblong. La Bibliothèque du Roi possède des *Magnificat*, des *pièces d'orgue* de sa composition, en manuscrit, et des *airs à deux et trois parties avec la basse continue*, Paris, 1678, in-4°. Tout cela est fort médiocre.

BEHM (GEORGES), né en 1621 à Leutmeritz, en Bohême, entra chez les jésuites en 1636, à l'âge de 15 ans. Il y enseigna successivement les humanités, la philosophie, les mathématiques et la théologie. Il mourut à Znaym le 7 novembre 1666. On a de lui : *Propositiones mathematico-musurgicas*, Prague, 1650, in-4°. C'est un recueil de curiosités sur l'acoustique.

BEHR (SAMUEL-RODOLPHE), compositeur qui vivait au commencement du 18me siècle. Il est connu par un recueil intitulé : *Musicalia*, contenant des courantes, des menuets, des passepieds, etc., pour deux violons et basse, Leipsick, 1703.

BEHRENS (J.-J.), organiste de l'église des Orphelins, à Hambourg, et directeur d'une école de chant attachée à cette institution, actuellement vivant. Il s'est fait connaître par quelques compositions dont les titres suivent : 1° Mélodie chorale *Wie herrlich strahlt der Morgenstern*, avec cinq harmonies différentes pour l'orgue ou pour quatre voix, Hambourg, Cranz; 2° Double chœur sur un choral avec une fugue, *Ibid.*; 3° Plusieurs recueils de chants à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement de piano, *Ibid.*; 4° Trois chansons allemandes avec accompagnement de piano, œuvre 6e, *Ibid.*

BEISSEL ou BEYSSEL (JODOCUS), conseiller des archiducs d'Autriche, orateur, poète, jurisconsulte et philosophe, vécut à Aix-la-Chapelle depuis 1474 jusqu'en 1494. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé : *Dialogus ad Hermolaum Barbarum De optimo genere musicorum*.

BEKUHR (GOTTLOB-FRÉDÉRIC-GUILLAUME), prédicateur à Vogelsdorf, en Saxe, vers la fin du 18e siècle, a publié un livre intitulé : *Ueber die Kirchen-melodien* (Sur les mélodies de l'église), Halle, 1796, in-8°, 154 pages. Cet ouvrage est excellent, et l'un des plus instructifs qu'on possède sur cette matière.

BELDOMANDIS (PRODOSCIMO), né à Padoue, était en 1422 professeur de philosophie dans cette ville. On a de lui des commentaires sur Jean de Muris. Ils se composent des ouvrages suivans, qui portent tous la date où ils furent terminés. I. *Compendium tractatus practicæ cantus mensurabilis*, 1408. II. *Opusculum contra theoricam partem, sive speculativam Lucidarii Marchetti Patavini*, 1410; III. *Cantus mensurabilis ad modum Italicorum*, 1412. IV. *Tractatus*

musicæ planæ in gratiam magistri Antonii de Pontevico Brisciani, 1412; V. *De contrapuncto*, 1412. Ces divers ouvrages se trouvent à Padoue, en manuscrit; le père Martini en possédait des copies. Il est regrettable que l'abbé Garbert n'ait pas cru devoir faire entrer les ouvrages de Beldomandis dans sa collection d'auteurs sur la musique, pour le seul motif que l'auteur n'était pas ecclésiastique. La connaissance de ces ouvrages serait d'un haut intérêt, non à cause des discussions de l'auteur sur la partie spéculative de la musique traitée par Marchetto de Padoue, mais parce que cet auteur était contemporain de Dufay, de Binchois, et qu'il appartient à une des époques les plus importantes de l'histoire de l'art. Ses ouvrages sont intermédiaires entre ceux de Marchetto de Padoue et de Jean Tinctor. Il serait curieux de savoir quelles différences il pouvait y avoir, en 1412, entre la musique mesurée, suivant la doctrine des Italiens, et le système de ce genre de musique perfectionné par Dufay.

BELEM (ANTOINE DE), chanoine régulier, né à Evora, en Portugal, vers 1620, fut maître de chapelle et ensuite prieur de son ordre à Espinhero, vers 1667. Il est mort en 1700, dans le monastère de Belem. Ses compositions se trouvaient en manuscrit dans la Bibliothèque du roi de Portugal, en 1755; elles consistent en répons, psaumes, lamentations et *miserere* à quatre, cinq et six chœurs, de quatre voix chacun.

BELFOUR (JEAN), littérateur anglais, vivoit à Londres dans les premières années du 19me siècle. On lui doit une traduction anglaise du poème de Yriarte sur la musique : elle a été publiée avec luxe typographique sous ce titre : *Music, a didactic poem, from the spanish of Yriarte*, Londres, 1811, gr. in-8o.

BELIN (JEHAN), chantre à déchant, c'est-à-dire, musicien contrapuntiste, de la chapelle du roi de France Philippe-le-Bel, était au service de ce prince en l'année 1313, comme le prouve un compte des dépenses de la maison royale, daté de cette année (Mss. de la Biblioth. du Roi, coté F 540 du supplément).

BELIN (GUILLAUME), était tenor de la chapelle du roi de France François Ier, suivant un état, dressé en 1547, du drap noir livré pour les robes de deuil aux obsèques de ce prince (Mss. de la Bibliothèque du Roi, F 542). Ce Guillaume Belin est vraisemblablement celui que Laborde appelle *Bellin* (Guillaume), qui fut chanoine de la sainte Chapelle à Paris, et qui a mis en musique, à quatre parties, *Les cantiques de la Bible, mis en vers français, par Lancelot de Carle, évêque de Ries*, Paris, Adrien Le Roy, 1560, in-8o, obl.

BELIN (JULIEN), né au Mans, vers 1530, fut un des plus habiles joueurs de luth de son temps. Il a publié : *Motets, chansons et fantaisies réduites en tablature de luth*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1556. Ce musicien vivait encore au Mans en 1584.

BELIO (JEAN), né à Trévise en 1806, a composé la musique d'un opéra sérieux intitulé *Bianca e Fernando*, dont l'Académie *Filodramatica* de sa ville natale a donné une représentation le 31 mars 1827. L'auteur du libretto, les chanteurs, les musiciens de l'orchestre, le décorateur et le machiniste étaient aussi des habitans de Trévise. Par excès de patriotisme, les spectateurs applaudirent avec enthousiasme et l'ouvrage et son exécution. Moins heureux à Venise, M. Belio y fit représenter en 1829, au théâtre *San-Benedetto*, un opéra intitulé : *Il Barbiere di Gheldria*, qui fut outrageusement sifflé. Depuis cette époque, il paraît avoir renoncé à la carrière du théâtre.

BELKE (FRÉDÉRIC-AUGUSTE) ou BELECKE, célèbre tromboniste et compositeur, est né à Lucka, dans le duché de Saxe Altenbourg, le 27 mai 1795. Fils d'un musicien de ville, et destiné à remplir les mêmes fonctions, il dut apprendre, suivant l'usage, à jouer de tous les instrumens. Mais le cor fut celui qu'il sembla d'abord préférer,

Déjà, à l'âge de onze ans, il se distinguait par son habileté à jouer de cet instrument, quand il fut obligé d'apprendre à jouer du trombone-basse, parce qu'il n'y avait point de tromboniste dans sa ville natale. A défaut de musique pour le trombone, son père lui fit jouer des études et des solos de basson; il en résulta pour lui qu'il apprit à jouer de son instrument avec plus de délicatesse qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui. A l'âge de seize ans, il remplaça M. Sachse comme musicien de ville à Altenbourg. Au retour de cet artiste, Belke se rendit à Leipsick pour y achever ses études. Ce fut dans cette ville qu'il se fit entendre pour la première fois, en 1815, dans un concert public. Il y exécuta un pot-pourri pour le trombone, composé par C. H. Meyer, et fit naître le plus vif étonnement par son talent extraordinaire. Peu de temps après il entreprit son premier voyage avec son frère, flûtiste distingué. Ils se firent entendre avec succès à Mersebourg, Halle, Dessau et Berlin. Arrivé dans cette dernière ville, il y fut nommé musicien de la chambre du roi. Ce fut là que Ch. M. de Weber l'entendit; le compositeur, émerveillé de son talent, l'engagea à se rendre à Dresde; il y arriva au mois de mars 1817. Weber lui offrit une place dans la chapelle du roi, mais Belke ne crut pas devoir accepter. Il continua ses voyages, et reparut en 1821 à Berlin où il se fit entendre sur le *cor à pistons* de Stoelzel. En 1824 il donna des concerts à Leipsick; en 1828, à Dresde; en 1830, à Breslau, Vienne et Presbourg. En 1832, il entreprit un nouveau voyage avec son frère et visita les cours de Brunswick, Hanovre et Copenhague. De retour à Berlin par Hambourg, il paraît s'être enfin fixé dans la capitale de la Prusse. Il s'y est fait particulièrement admirer en exécutant dans l'église St-Marc, avec le directeur de musique Bach, des morceaux concertans pour trombone et orgue. Le premier essai de ce genre de musique a été fait en 1827 par ces deux artistes. On connaît de Belke des pièces faciles pour le piano, des variations et des walses (Leipsick, Hambourg et Berlin); une grande quantité de danses pour le même instrument, un recueil de chants pour quatre voix d'hommes, un canon pour les mêmes voix, six duos pour deux trombones, œuvre 50, duo concertant pour deux trombones-basse, op. 55, douze études pour trombone-basse avec la gamme, op. 43, concertino pour trombone, op. 40, études pour trombone, œuvre 18. Parmi ses autres ouvrages, restés en manuscrit jusqu'à ce jour, on remarque: 1° Fantaisie pour trombone et orgue, exécutée à Postdam, le 5 juin 1834, à la fête musicale; 2° Concerto militaire pour trombone et orchestre; 3° Pot-pourri sur des airs de *Don Juan* et de *Jessonda*; 4° Adagio et rondeau pour deux trombones, exécuté en 1832 avec M. Schweizer; 5° Adagio pour deux trombones et orchestre.

BELKE (CHRÉTIEN-GODEFROI), frère du précédent, né le 7 janvier 1796, est considéré comme un des bons flûtistes de l'Allemagne. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il se rendit à Berlin, où il prit des leçons de M. Schrœck, première flûte du théâtre royal et de la chambre du roi. Dans un voyage qu'il fit avec son père, il fut atteint d'une assez longue maladie qui l'obligea de suspendre ses travaux. En 1819 il obtint une place de seconde flûte à l'orchestre de Leipsick, et il profita de son séjour en cette ville pour apprendre les règles de l'harmonie sous la direction de M. Veinling, directeur de l'école de St-Thomas. Quelques voyages qu'il fit ensuite avec son frère l'ont fait connaître avantageusement. Une maladie plus longue et plus douloureuse que la première l'obligea, en 1832, à se retirer à Lucka; mais sa santé étant rétablie, il a accepté, en 1834, la place de flûte solo dans la musique du duc Frédéric d'Altenbourg. On a gravé de sa composition un concertino pour flûte et orchestre ou piano, des variations sur un thême de Ch. M. de Weber,

Berlin, Schlesinger; une fantaisie pour flûte et orchestre, deux œuvres de caprices, trois duos pour deux flûtes, un divertissement pour flûte et orchestre, ainsi que plusieurs autres ouvrages.

BELLASIO (PAUL) compositeur, né à Vérone, dans le 16e siècle, a fait imprimer des madrigaux sous ce titre : *Il primo libro della Fiamella a tre e quattro voci*, Venise, 1679, in-8°. On trouve aussi des madrigaux de cet auteur dans une collection qui a pour titre : *Dolci affetti; madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma*, Rome et Venise, 1568, in-4°. Le titre de cet ouvrage fait voir que Bellasio a dû être employé à Rome dans quelque église, soit comme chanteur, soit comme maître de chapelle.

BELLERMANN (CONSTANTIN), poète lauréat et recteur à Minden, né à Erfurt, en 1696, y étudia la jurisprudence, et s'y exerça en même temps à la composition, au luth, à la viole *da gamba*, au violon et à la flûte. On a de lui un ouvrage intitulé : *Programma in quo Parnassus musarum voce, fidibus, tibiisque resonans; sive musices, divinæ artis, laudes, diversæ species, singulares effectus, atque primarii auctores succincte, præstantissimique melopœtæ cum laude enarrantur, etc.*, Erfurt, 1743, in-4°, six feuilles. Mitzler a donné une analyse très détaillée de cet ouvrage dans sa Bibliothèque musicale, t. 3, p. 559-572. Bellermann a composé un opéra italien d'*Issifile*, un grand nombre de cantates, vingt-quatre suites pour le luth; trois concertos pour la flûte; trois *idem*, pour le hautbois d'amour; dix *idem*, pour clavecin avec accompagnement de violon; six ouvertures; six sonates pour flûte, viole da gamba et clavecin; enfin, huit oratorios dont voici les titres : 1° *Die himmlischen Heershaaren* (Les armées celestes), en 1726; 2° *Der reiche Mann und arme Lazarus* (Lazare et le Riche), en un acte, 1731; 3° *Das auf ein* la mi *sich endigende Wohlleben des riches Mannes*, en deux actes, 1735; 4° *Die Allmacht in der Onmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu* (La toute-puissance dans la faiblesse, ou la naissance joyeuse de Jésus-Christ), en quatre actes, 1734; 5° *Der verlorne Sohn*, en deux actes, 1735; 6° *Der in der Auferstehung triumphirende Jesu* (Jesus triomphant dans sa résurrection), en quatre parties, 1734 et 1735; 7° *Die siegende Schleuder der heldenmüthigen Davids* (La fronde victorieuse du vaillant David), en quatre actes; 8° *Die Sendung des heil. Geistes mit Chorælen und guden Erwegungen* (La mission du Saint-Esprit), en quatre parties, 1735.

BELLERMANN (JEAN-JOACHIM), né à Erfurt le 23 septembre 1735, fit ses études dans sa ville natale et à Gottingue. Vers 1782, il fit un voyage en Russie. De retour dans sa patrie, l'année suivante, il fut nommé professeur de théologie et de philosophie, directeur du Gymnase, membre de l'Académie des sciences, etc. Il cultivait la musique et était bon pianiste. On ignore s'il vit encore. Parmi ses ouvrages, on trouve celui-ci : *Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenchaften, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhæltnisse* (Observations sur la Russie sous le rapport des sciences, arts, religion, etc.), première partie, Erfurt, 1788. On y trouve des détails sur la musique des Russes, les instrumens, leurs chants nationaux et leurs danses.

BELL'HAVER (VINCENT), compositeur et organiste, naquit à Venise, vers 1530. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque e sei voci*, lib. 1, Venise, 1567, in-8°; 2° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1575, in-4°. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivans de la composition de Bell'Haver : 1° *Madrigali a quattro e cinque voci*; 2° *Madrigali a sette voci*. Dans une collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla*

gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci, Venise, Ange Gardane, 1586, se trouve le sonnet *S' Alza nell' Ocean la vaga aurora*, qui a été mis en musique par Bell' Haver.

BELLEVILLE (Mlle). *V.* Oury (Mme)

BELLI (Jérome), compositeur italien du 16e siècle, n'est connu que par des madrigaux à cinq voix qui ont été insérés dans la collection intitulée : *De' floridi virtuosi d'Italia, il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce*, Venise, 1586.

BELLI (Jules), chanoine mineur à Longiano, fut maître de chapelle à l'église cathédrale d'Imola, dans l'état de l'Église, au commencement du 17e siècle. Il paraît, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il fut ensuite maître de chapelle à Venise. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Missæ quinque vocum*, Venise, 1597; 2° *Compiete, antifone e letanie a cinque voci, con falsi bordoni*; 3° *Compieta, motetti, letanie a otto voci, falsi bordoni a due chori spezzati*, Venise, 1605; 4° *Salmi a otto voci, con basso continuo*, Venise, 1615; 5° Concerto d'église à deux et trois voix; Francfort, 1621. Bodenchatz a inséré quatre motets de Belli, à six et à huit voix dans ses *Florilegii musici portensis*.

BELLI (Jean), sopraniste qui eut beaucoup de réputation vers le milieu du 18e siècle. Il était à Dresde en 1750, époque où Hasse dirigeait l'Opéra. On dit qu'il arrachait des larmes à tous les spectateurs dans l'air de l'Olympiade : *Consola il genitore*. Ce chanteur est mort à Naples vers 1760.

BELLI (Lazare-Venanzio), chanoine de l'église cathédrale et maître de chant du séminaire de l'évêché de Tusculano, a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre : *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano, e la necessità che hanno gli ecclesiastici di saperlo. Con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre.* Frascati, 1788, 4° de XXVIII et 250 pag.

BELLIN (Guillaume). *Voy.* Belin.

BELLINI (Vincent), antiquaire et conservateur du Musée de Ferrare, naquit à Gambolago, le 22 juin 1708. En 1737, il devint pasteur à Cassana, et quelques années après il passa à Ferrare, où il occupa pendant vingt ans les places dont il vient d'être parlé. Il est mort dans cette ville au mois de février 1783. Au nombre des dissertations qu'il a fait imprimer se trouve celle qui est intitulée : *Dell' antica Lira Ferrarese di Marchesin, detta volgarmente Marchesana*, Ferrare, 1754, in-4°.

BELLINI (Vincent), compositeur dramatique, né le 3 novembre 1802 à Catane, ville de la Sicile [1], entra fort jeune comme élève au conservatoire de musique de Naples. Après avoir appris à jouer de quelques instrumens, et avoir étudié les principes du chant, il eut pour maître de contrepoint Tritto, puis, après la mort de celui-ci, Zingarelli. Ce que lui apprirent ces maîtres se réduit à peu de chose; car, depuis long-temps, les études musicales sont fort mauvaises en Italie, et surtout à Naples. D'ailleurs Zingarelli, qui possède d'assez bonnes traditions de l'ancienne école, prend peu d'intérêt aux élèves du conservatoire confiés à ses soins, et ne leur donne que de rares leçons. Bellini doit donc être considéré plutôt comme un musicien d'instinct qui s'est formé lui-même que comme l'élève d'une grande école. Ses meilleures études, comme celles de *Mercadante*, ont consisté dans la lecture de quelques partitions de bons maîtres. Après avoir publié à Naples quelques petites compositions pour divers instrumens tels que la flûte, la clarinette et le piano, M. Bellini y fit connaître une cantate intitulée *Ismène*, quinze ouvertures et symphonies, trois

[1] Plusieurs biographes ont fait naître Bellini en 1808; c'est une erreur.

vêpres complètes, deux *Dixit Dominus*, trois messes et d'autres morceaux de musique religieuse. Son premier opéra, *Adelson e Salvina*, fut représenté en 1824 sur le petit théâtre du Collége royal de musique; deux ans après, il donna au théâtre Saint-Charles *Bianca e Gernando*. Ces premières productions firent remarquer le talent du jeune compositeur et firent naitre des espérances pour l'avenir. Le succès de *Bianca e Gernando* lui procura un engagement pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1827, avantage qu'obtient rarement un musicien à son début, car les maîtres les plus célèbres ont souvent écrit leurs premiers ouvrages pour des petites villes, et ce n'est qu'après avoir acquis quelque renommée qu'ils étaient appelés à composer pour les théâtres de *primo cartello*.

La fortune semblait tendre la main à Bellini en lui offrant aussi pour l'exécution de ses ouvrages les meilleurs chanteurs de l'Italie; ainsi, pour le *Pirata*, qui fut représenté à Milan en 1827, et qui fixa sur son auteur l'attention du monde musical, il eut le bonheur de trouver en Rubini le talent le plus analogue au caractère mélodique du rôle principal de son ouvrage. D'autres circonstances le secondaient aussi dans son début. La vogue sans exemple qu'avaient obtenue pendant près de quinze ans les productions du génie de Rossini; l'usage immodéré qu'on en avait fait, reproduisant de cent manières différentes les mélodies de ses ouvrages, enfin l'inconstance du goût des Italiens, qui, après avoir élevé des statues au génie d'un artiste, brise le lendemain les idoles qu'il encensait la veille, tout cela, dis-je, secondait Bellini. Homme d'esprit, il sut profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui. Il comprit que l'imitation du style de Rossini, dans laquelle s'étaient jetés Paccini, Mercadante, Carafa et Donizetti, dans ses premiers ouvrages, n'était plus de saison, puisque le public commençait à éprouver la satiété de ce style, malgré les beautés de premier ordre que le maître y avait prodiguées. Soit instinct, soit réflexion, il sentit qu'après tant de choses brillantes, une manière simple, expressive, et analogue au caractère dramatique de la musique française serait ce qu'on pourrait offrir de plus nouveau à l'oreille d'un auditoire italien, et ce fut sous l'influence de ces idées qu'il écrivit son *Pirata*. Le succès, incertain à la première représentation, fut éclatant le lendemain, et la pièce *fit fureur*, suivant le langage usité. En 1828, *la Straniera* fut accueillie avec enthousiasme au grand théâtre de Milan. Mme Meric-Lalande, considérée à cette époque comme une des meilleures cantatrices de l'Italie, et Tamburini chantèrent dans cet ouvrage, et contribuèrent à son succès. Dès ce moment, Bellini fixa l'attention générale de l'Italie; *I Capuleti ed i Montecchi*, représentés à Venise, et *la Sonnambula*, écrite à Milan pour Mme Pasta, ajoutèrent à sa réputation.

On reprochait cependant à Bellini de resserrer les formes de la plupart des morceaux de ses ouvrages dans de petites proportions, et d'écrire son instrumentation avec négligence. Il parut être sensible à cette critique, et dans son opéra de *Norma*, il agrandit sa manière et donna plus de nerf à son style. Cet ouvrage, écrit pour Milan, n'eut d'abord qu'un succès incertain, mais il se releva ensuite jusqu'à exciter l'enthousiasme. L'admirable talent dramatique de Mme Malibran n'a pas peu contribué à la vogue dont il jouit maintenant en Italie. Dans *Beatrice Tenda*, qui a suivi *Norma*, le compositeur a été moins heureux; mais déjà il avait résolu de porter son talent dans d'autres climats, et de fonder en France sur des bases solides et sa fortune et sa renommée. Arrivé à Paris en 1833, il étudia d'abord le goût des habitans de cette grande ville, puis il alla à Londres pour y diriger la mise en scène d'un de ses ouvrages. De retour à Paris en 1834, il y a écrit *I Puritani*

pour le théâtre Italien de cette ville. La fortune dont Bellini a été caressé jusqu'à ce jour, lui sourit encore en cette occasion en lui fournissant la réunion la plus satisfaisante de chanteurs qu'il soit possible de réunir. Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi sont en effet, chacun en leur genre, des talens de premier ordre. Toutefois si les chanteurs secondèrent bien l'auteur des *Puritani*, celui-ci eut aussi le mérite de placer ces chanteurs dans son ouvrage de manière à les présenter sous l'aspect le plus avantageux.

Bellini avait compris, depuis qu'il était à Paris, que le public français ne se passionne pas pour deux ou trois morceaux, et que pour réussir avec lui, il faut lui offrir des ouvrages faits avec plus de soin que la plupart de ceux qu'on représente en Italie. De là vient que *les Puritains* offrent une composition plus complète que ses autres opéras. On y trouve plus de variété, une instrumentation plus élégante, des formes plus développées. Il s'y est glissé encore bien des négligences dans la manière d'écrire, des modulations qui s'attachent mal ensemble, mais le progrès, sous le rapport de l'art, est incontestable.

Aujourd'hui Bellini écrit un grand ouvrage pour le théâtre de Saint-Charles, de Naples, et un autre pour l'Opéra de Paris.

BELLISSENS (LAURENT), né à Aix, en 1694, devint maître de chapelle de l'église de Saint-Victor de Marseille, et mourut dans cette ville, en 1762, à l'âge de 68 ans. La Bibliothèque du Roi possède de lui les manuscrits autographes de motets à grand chœur : 1° *Nisi Dominus*; 2° *Beatus vir*; 3° *Laudate pueri*. Le *Nisi Dominus* a été exécuté au concert spirituel, en 1750, et y a été applaudi.

BELLMANN (CHARLES-GOTTFROI), virtuose sur le basson, et facteur d'instrumens, à Dresde, naquit à Schellenberg, petite ville de la Saxe, le 11 août 1760. Élève de son père, ancien ouvrier de Silbermann, il apprit dans sa jeunesse les principes de la construction des pianos, puis il entra dans les ateliers de Trebloth, facteur d'orgues de la cour de Dresde. Déjà, il avait reçu quelques leçons de l'organiste Dorn, à Schellenberg, pour apprendre à jouer du piano; plus tard, il prit du goût pour le basson et il devint élève de Schmidt, de Dresde, pour cet instrument. En 1783, Bellmann établit dans cette ville une fabrique de pianos qui acquit de la célébrité vers la fin du 18e siècle. Ses instrumens étaient renommés pour la solidité de leur construction; ses pianos à queue furent particulièrement considérés comme égaux en qualité à ceux de Schiedermaier, de Nuremberg, alors un des plus célèbres facteurs de l'Allemagne. Il ajouta à quelques uns de ces instrumens un clavier de pédale de deux octaves, dont la note la plus basse descendait à l'*ut* de seize pieds qu'on trouve aujourd'hui dans les pianos de six octaves et demie. Les grands progrès de la facture des pianos depuis vingt-cinq ans ont fait oublier les instrumens de Bellmann, qui est mort à Dresde, vers 1816.

BELLOC (THÉRÈSE GIORGI), cantatrice distinguée, née à Milan, de parens français, débuta au printemps de l'année 1804 au théâtre de *la Scala*, de cette ville. Sa voix était un *mezzo soprano* de peu d'étendue, mais d'une qualité de son très pur; son accent était en général expressif et touchant. L'un de ses rôles de débuts fut *la Nina*, de Paisiello; elle y fut applaudie avec enthousiasme, et son succès lui procura un engagement pour la saison suivante au même théâtre. Engagée ensuite à Paris, elle y brilla dans le même opéra de Paisiello où elle avait commencé à se faire connaître; puis dans la *Cosa rara*, dans la *Griselda*, et dans quelques ouvrages qui avaient alors la vogue. De Paris, elle alla à Venise, à Gênes, et enfin, à Milan, où elle chanta, au carnaval de 1807, avec la Sessi, David père et Binaghi dans l'*Adelasia ed Aleramo*, de Mayr. Elle fut aussi engagée pour les autres saisons de cette année, au théâtre de

la Scala. Rossini écrivit pour elle, pour Raffanelli et pour Philippe Galli, à Venise, en 1812, *l'Inganno fortunato*, et, en 1817, à Milan, *la Gazza ladra*. Mme Belloc affectionnait autant sa ville natale que les habitans de celle-ci l'aimaient. En 1821, elle y chanta toute l'année, puis elle reparut au printemps de l'année suivante, se fit entendre pendant toutes les saisons de 1823, et au printemps de 1824. Depuis 1828, elle a quitté le théâtre après y avoir parcouru une longue carrière qui ne fut marquée que par des succès.

BELLOLI (LOUIS), né à Castel-Franco dans le Bolonais, le 2 février 1770, virtuose sur le cor, et professeur de cet instrument au conservatoire royal de Milan, en 1812. En 1790, il fut admis comme premier cor au concert royal de la cour de Parme; à la mort du duc Ferdinand, il quitta cet emploi pour prendre celui qui est désigné ci-dessus. *Gervasoni* dit qu'il avait un son très pur, et une exécution brillante. Il a composé une grande quantité de musique instrumentale : ses concertos de cor jouissent d'une belle réputation en Italie. Dans l'été de 1803 il a composé la musique des deux ballets : *Il trionfo di Vitellio Massimo*, et *La Distruzione di Pompejano*, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan. En 1804, *La Morte di Tipoo-Saib*, et *Eliazar despota della Servia*; en 1806, *Sofonisba* et *Andromacca*; en 1815, *Le Avventure di Aroldo il prode*. Belloli a laissé en manuscrit une méthode de cor pour l'usage du conservatoire de Milan. Il est mort dans cette ville le 17 novembre 1817.

BELLOLI (AUGUSTIN), né à Bologne, comme le précédent, et peut-être son parent, a, comme lui, choisi le cor pour son instrument. Il a écrit plusieurs morceaux de musique instrumentale, et a composé la musique de quelques ballets dont les titres suivent : 1° En 1816, à *la Scala* de Milan, *Emma ed Igildo*; au printemps de 1821, *La presa di Babilonia* et *La morte di Ettore*; au printemps de 1822, *Britannico*; au mois de juin 1823, *Adelaide di Guisclino*.

BELLONI (JOSEPH). Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal indique sous ce nom l'ouvrage suivant : *Vespertini omnium solemnitatum Psalmi cum magnificat quinque vocum*, op. 4.

BELLONI (PIERRE), né à Milan, fut professeur de chant au conservatoire de St-Onuphre à Naples, puis vint à Paris vers 1800. Il écrivit dans cette ville la musique des ballets *La Reine de Carthage*, joué au théâtre de la Porte Saint-Martin, en 1801, et des *Pisistratides*, en 1804. On ignore si c'est à l'auteur de ces ouvrages qu'on doit une *Méthode de chant*, qui a été publiée à Paris, chez Pacini, en 1822.

BELOSELSKY (LE PRINCE ALEXANDRE), né à Pétersbourg, en 1757, est mort dans la même ville, vers la fin de 1809. Il fut dans sa jeunesse ambassadeur de la cour de Russie à Turin, ensuite à Dresde. Protecteur éclairé des arts et des lettres, il fut toute sa vie l'ami des Français, dont il cultivait la littérature avec succès. Il a été en correspondance avec J.-J. Rousseau, Marmontel et quelques autres littérateurs célèbres; Voltaire lui a adressé des vers flatteurs sur ses poésies. Amateur passionné de musique, il a publié sur cet art un petit ouvrage intitulé : *De la musique en Italie*, La Haye, 1778, in-8°. On en a attribué la rédaction à Marmontel, peut-être à cause des injures qu'on y trouve contre Gluck. Il y est dit que ce grand homme est *un barbare qu'il eût fallu renvoyer dans les forêts de la Germanie; que ceux qui l'applaudissent sont des barbares; qu'il a reculé l'art d'un siècle; qu'il n'a ni chant ni mélodie; qu'il met toute son expression dans le bruit, et ses moyens dans les cris, etc.* Suard a fait une fort bonne critique de cette brochure dans une *Lettre anonyme sur l'ouvrage de M. le prince de Beloselsky, intitulée : De la musique en Italie* (Voyez Journ. Encyclop. oct. 1778, p. 305-318). Forkel à rendu compte de ce petit ouvrage

dans sa Bibliothèque critique de musique, t. 3, p. 312.

BELTZ (URBAIN-NATHANIEL), docteur en médecine à Neustadt Eberswalde dans la moyenne Marche, envoya à l'Académie des sciences de Berlin, en 1763, une *Dissertation sur le son et sur l'ouïe*, qu'il a fait imprimer en allemand, sous ce titre : *Abhandlung vom Schalle, wie er entstehet, fortgehet, ins Ohr wirkt, und wie der Empfang des Schalles, Kraft der innerlichen Struktür des Ohrs, etc.*, Berlin, 1764, in-4°, 139 pages. Ce mémoire obtint le prix proposé par l'Académie de Berlin. Il a été inséré dans le recueil de cette académie. Beltz est mort au mois de décembre 1776.

BÉMETZRIEDER (. . . .), né dans un village de l'Alsace, en 1743, embrassa d'abord l'état ecclésiastique et prit l'habit de l'ordre de Saint-Benoit. Mais bientôt le désir d'être indépendant, un goût passionné pour les sciences, et particulièrement pour la musique, le firent rentrer dans le monde. Il se rendit à Paris, ne sachant trop ce qu'il allait y faire, mais confiant dans l'avenir comme on l'est dans la jeunesse. Il paraît, par le témoignage de Diderot, que l'instruction de Bémetzrieder était étendue, car ce philosophe original dit en parlant de lui[1] : « Ce jeune homme me fut adressé, comme beaucoup d'autres; je lui demandai ce qu'il savait faire. — Je sais, me répondit-il, les mathématiques. — Avec les mathématiques vous vous fatiguerez beaucoup, et vous gagnerez peu de chose. — Je sais l'histoire et la géographie. — Si les parens se proposaient de donner une éducation solide à leurs enfans, vous pourriez tirer parti de ces connaissances utiles; mais il n'y a pas de l'eau à boire. — J'ai fait mon droit et j'ai étudié les lois. — Avec le mérite de Grotius, on pourrait ici mourir de faim au coin d'une borne. — Je sais encore une chose que personne n'ignore dans mon pays, la musique; je touche passablement du clavecin, et je crois entendre l'harmonie mieux que la plupart de ceux qui l'enseignent. — Eh! que ne le disiez-vous donc? Chez un peuple frivole comme celui-ci, les bonnes études ne mènent à rien; avec les arts d'agrément, on arrive à tout. Monsieur, vous viendrez tous les soirs à six heures et demie; vous montrerez à ma fille un peu de géographie et d'histoire : le reste du temps sera employé au clavecin et à l'harmonie. Vous trouverez votre couvert mis tous les jours et à tous les repas, et comme il ne suffit pas d'être nourri, qu'il faut encore être logé et vêtu, je vous donnerai cinq cents livres par an; c'est tout ce que je puis faire. — Voilà mon premier entretien avec M. Bémetzrieder. » Les liaisons de celui-ci avec Diderot lui procurèrent un moment de vogue; ce philosophe assure qu'il comptait parmi ses élèves des hommes et des femmes du premier rang, des musiciens par état, des hommes de lettres, des philosophes, des jeunes personnes, etc., etc. Il y a quelque apparence que cette prospérité ne fut pas de longue durée, car Bémetzrieder s'éloigna de Paris, en 1782, pour s'en aller à Londres, où la fortune ne le traita pas mieux. Il y vivait encore en 1816; on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors, ni s'il a cessé de vivre, ce qui est vraisemblable.

Je ne sais si Bémetzrieder était savant en droit, en histoire et en mathématiques; mais assurément il était très ignorant en musique, car il n'existe rien de plus plat ni de plus mal écrit que les exemples de musique des ouvrages qu'il a publiés sur la théorie de l'harmonie. Les éloges donnés par Diderot à son système d'harmonie, prouvent, comme l'analyse qu'il en a faite, le danger de parler de ce qu'on n'entend pas, lors même qu'on est doué d'un esprit supérieur. Bémetzrieder avait écrit ses principes en dialogues pour les leçons qu'il donnait à la fille du philosophe;

[1] Correspond. littér. philos. et crit. de Grimm et de Diderot, t. VII, p. 294 et suiv., édition de Paris, 1829.

Diderot entreprit d'en faire un livre, et se chargea de la rédaction de celui qui parut sous le titre de *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*. Il ne fit, dit-il, autre chose que de corriger *le mauvais français tudesque* de l'auteur de ces dialogues; mais, quoi qu'il dise, il y mit certainement le cachet original qui, seul, a procuré quelque succès aux *Leçons de clavecin*, et qu'on retrouve dans toutes ses productions. Ce qui le prouve, c'est que tous les autres livres publiés ensuite par Bémetzrieder ne renferment que du galimatias inintelligible. Au reste, il est bon de dire que ces livres n'eurent une sorte de succès que parmi les gens du monde; parce qu'il était alors de mode d'avoir l'air de s'occuper de théorie de musique, sans y rien entendre : quant aux musiciens, ils n'eurent jamais la moindre estime pour le fatras de l'ex-bénédictin.

Bémetzrieder a présenté sous toutes les formes ses obscures idées sur la théorie de l'harmonie et sur la tonalité, et la liste de ses écrits est étendue. La voici à peu près complète : 1° *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*, Paris, Blnet, 1771, in-4°. Ce livre, dont les exemples de musique sont imprimés avec les caractères de Fournier, a été traduit en espagnol par Bails (V. ce nom); 2° *Lettre en réponse à quelques objections sur les Leçons de clavecin*, Paris, 1771, in-8°. Je crois que cet écrit, cité par Forkel et par Lichtenthal n'est autre que celui-ci, dont on a mal copié le titre : *Lettres de M. Bémetzrieder à MM***, musiciens de profession, ou Réponse à quelques objections qu'on a faites à sa méthode pratique, sa théorie et son ouvrage sur l'harmonie*, Paris, 1771, in-8°; 3° *Lettre à M. le baron de S***, concernant les dièses et les bémols*, Paris, 1773, in-8°; 4° *Traité de musique concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical*, Paris, 1776, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1780, sous ce titre : *Discours théorique sur l'origine des sons de l'octave, sur la naissance des deux modes, sur les dièses, sur les bémols, et sur la formation des harmonies*, in-8°. Une traduction anglaise de cet ouvrage de Bémetzrieder, par Giffard Bernard, a paru à Londres, en 1779, in-4°; 5° *Réflexions sur les leçons de musique*, Paris, 1778, in-8°; 6° *Nouvel essai sur l'harmonie, suite du traité de musique*, Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage reparut avec un nouveau frontispice en 1781, comme une nouvelle édition; 7° *Le Tolérantisme musical*, Paris, 1779, in-8°. Cette brochure de 32 pages a pour but de faire cesser les disputes des Gluckistes et des Piccinnistes, et de prouver qu'il y a de bonne musique de plus d'un genre; 8° *Exemples des principaux élémens de la composition musicale, addition au nouvel Essai sur l'harmonie*, Paris, 1780, in-8°; 9° *New lessons for harpsichord, french and english*, Londres, 1782, in-8°. C'est une traduction anglaise accompagnée du texte français des *Leçons de clavecin* rédigées par Diderot; Bémetzrieder la publia dans l'année même de son arrivée en Angleterre. Il la reproduisit, en anglais seulement, sous le titre de *Music made easy for every capacity* (La musique rendue facile à toutes les intelligences), Londres, 1785, in-4°; 10° *Précis des talens du musicien*, Londres, 1783, in-8°. Dans la même année une traduction anglaise de cet ouvrage parut à Londres sous le titre de *New way of teaching music*; 11° *New guide to singing* (Nouveau maître à chanter), Londres, 1787; 12° *Art of tuning* (Art d'accord les instrumens à clavier), Londres, 17..; 13° *A complete treatise of music*, Londres, 1800, in-4°. Dans cette multitude d'écrits destinés à mettre en vogue des idées fausses sur la tonalité et sur l'harmonie, Bémetzrieder montre une ignorance complète de ce qu'on avait écrit avant lui sur ces matières; cependant, à l'entendre, on croirait qu'il avait étudié tous les systèmes, qu'il en avait constaté les défauts, et qu'il n'y avait que lui qui eût connu la

vérité, car il dit modestement, dans ses *Réflexions sur les leçons de musique*, page 20 : « Si on veut comparer mon traité avec les livres français, allemands, italiens, latins et grecs qui l'ont précédé sur la musique, on verra que j'ai fertilisé un terrain inculte et négligé. »

Bémetzrieder, qui paraît avoir été tourmenté par la manie d'écrire, a publié plusieurs brochures sur des sujets de philosophie et de morale, parmi lesquels on remarque : 1° *Plan d'un club pour les philosophes de Londres, et, avec très peu de modifications, pour toutes les grandes villes du monde : essai philosophique sur une nouvelle manière de tuer le temps*, Londres, 1784, in-4° ; 2° *New philosophical thoughts on man, Divinity, our moral ideas, religious war, revolutions, and the golden age* (Nouvelles pensées sur l'homme, la divinité, nos idées morales, les guerres de religion et l'âge d'or), Londres, 1795, in-4° ; 3° *A new code for Gentlemen*, Londres, 1803, in-8°.

BENCINI (PIERRE-PAUL), compositeur distingué pour l'église, dans le style accompagné, fut nommé maître de la chapelle Sixtine, à Rome, le 1er mars 1743, et occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1755. Ses compositions se trouvent en manuscrit dans quelques églises de Rome, et particulièrement dans les archives de la chapelle Sixtine. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de cet auteur : 1° Deux *Te Deum* à quatre voix ; 2° L'hymne de la Nativité ; 3° Des psaumes et des motets avec ou sans instrumens ; 4° Les psaumes *Beati omnes* et *Lauda Hierusalem*, à cinq ; 5° Huit psaumes à huit, et un *Dixit* à seize, avec instrumens.

Il y a eu un autre compositeur du nom de Bencini (Antoine), dont on connaît, en manuscrit, des messes et des psaumes à quatre voix.

BENDA (FRANÇOIS), maître des concerts du roi de Prusse et fondateur d'une école de violon, en Allemagne, naquit à Althenatka, en Bohême, le 25 novembre 1709. A l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique ; en 1718 il entra comme sopraniste à l'église de Saint-Nicolas, de Prague. Le roi de Saxe ayant donné l'ordre de chercher dans la Bohême un sopraniste pour le service de sa chapelle, le choix tomba sur Benda, qui se rendit à Dresde et qui fut bien accueilli par le maître de la chapelle. Après avoir passé dix-huit mois dans cette situation, il lui prit fantaisie de retourner à Prague, mais sa belle voix et son aptitude comme musicien le rendaient si utile au service de la chapelle qu'il ne put obtenir de congé, et qu'il ne put recouvrer sa liberté que par la fuite. Il se cacha dans un bateau qui le conduisit, à Pirna, mais il ne put aller plus loin, car on l'avait suivi dans cette ville ; il y fut arrêté, et on le ramena à Dresde. Le voyage qu'il venait de faire, le froid qu'il avait enduré, et peut-être aussi la crainte dont il fut saisi, lui firent perdre tout à coup sa belle voix de soprano, et dès lors on ne mit plus d'obstacles à son départ. De retour à Prague, il recouvra la voix, qui se changea en contralto, et cet avantage le fit admettre au séminaire des Jésuites en 1723. Ses premières compositions datent de cette époque ; son premier essai fut un *Salve regina*. Peu de temps après l'avoir écrit, il retourna chez ses parens ; mais il n'y resta pas long-temps, et la nécessité de pourvoir à son existence le fit s'engager dans une troupe de musiciens ambulans. Parmi ceux-ci se trouvait un juif aveugle, nommé *Lœbel*, violiniste fort habile qui devint le maître et le modèle de Benda. Fatigué bientôt de sa vie vagabonde, celui-ci retourna à Prague et y prit quelques leçons du violiniste Koniesek. Lui-même se mit à travailler avec ardeur à perfectionner son talent. Tour à tour il passa ensuite au service du comte d'Uhlefeld, du feld-maréchal Montecuculi, et du baron Andler. Celui-ci l'emmena à Hermanstadt en Transylvanie,

où il resta pendant un an. Le désir de voir la capitale de l'Autriche lui fit quitter cette position; en arrivant à Vienne il entra chez le marquis de Lunéville, ambassadeur de France. Là, il eut le bonheur d'entendre le célèbre violoncelliste Franciscello, et d'en recevoir des conseils qui eurent la plus heureuse influence sur son talent. Une association s'étant formée entre Benda en trois autres artistes nommés Czarth, Hœkh et Weidner, ils se mirent en voyage et se rendirent en Pologne. Arrivés à Varsovie, ils se mirent au service du Staroste szaniowsky, qui choisit Benda pour son maître de chapelle. Après avoir passé deux ans et demi à la cour de ce seigneur, il la quitta pour entrer dans la chapelle du roi de Pologne, Auguste. La mort de ce prince le laissa bientôt sans place, et l'obligea d'aller à Dresde pour y trouver de l'emploi. Là, il rencontra le célèbre compositeur Quanz, qui l'engagea, en 1732, pour le service du prince royal de Prusse, Frédéric II. A son arrivée à Ruppin, il y trouva le maître de concerts Jean-Théophile Graun, frère du célèbre compositeur de ce nom. Graun était alors le meilleur violiniste de l'Allemagne; Benda avoua qu'il n'avait jamais entendu d'artiste qui lui eût fait autant de plaisir, surtout dans l'adagio, et qu'il avait tiré un grand enseignement de ce qu'il lui avait entendu jouer. Sa nouvelle position lui procura aussi l'avantage de prendre des leçons de Quanz pour l'harmonie et le contrepoint.

Le traitement que Benda recevait du prince royal de Prusse fut beaucoup augmenté quand Frédéric monta sur le trône. Ses deux frères Georges et Joseph Benda furent aussi admis dans la chapelle. Dans cette situation heureuse et tranquille, l'artiste ne songea plus qu'à perfectionner son talent et à consacrer sa vie entière à son art. Tant de soins, de travaux et de persévérance furent couronnés par les plus brillans succès, et Benda parvint à un degré de perfection inconnu jusque là aux violinistes de l'Allemagne. Depuis quarante ans, il était membre de la musique du roi de Prusse, lorsqu'en 1772, il succéda à Graun l'aîné comme maître des concerts; mais, quelques années après, sa santé se dérangea, il fut obligé de cesser son service, et il mourut d'épuisement à Potsdam, le 7 mars 1786, à l'âge de soixante-seize ans. Burney dit, dans son Voyage musical, que la manière de ce virtuose n'était celle d'aucun autre violiniste. Il n'avait copié ni Tartini, ni Somis, ni Veracini, mais il avait pris de chacun ce qui avait le plus d'analogie avec sa manière de sentir, et de tout cela il s'était fait un style particulier. Il excellait surtout à rendre les traits à l'aigu avec un son pur et moelleux quoiqu'il les jouât dans un mouvement très rapide. Ses élèves furent nombreux; ils répandirent en Allemagne ses traditions, qui ont été connues jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle sous le nom d'*école de Benda*. Les plus distingués d'entre eux ont été son frère Joseph, ses deux fils, Kœrbitz, Bodinus, Pischer, Veichtner, Ramnitz, Rust et Matthes. Benda avait aussi formé pour le chant ses deux filles, épouses des maîtres de chapelle Reichardt et Wolff, et le sopraniste Paolino. Il a composé près de cent solos pour le violon, un grand nombre de concertos et plusieurs symphonies; tous ces ouvrages sont restés en manuscrit; on n'en a publié que *onze solos pour le violon*, un *solo pour la flûte*, des études ou caprices pour le violon, œuvre posthume, livre I et II, et des *exercices progressifs*, liv. III. Le portrait de Benda a été gravé par Polte, en 1796, et ensuite par Laurent.

BENDA (JEAN), frère cadet de François, musicien de la chambre du roi de Prusse, né à Althenatka, vers 1714, fit ses études musicales à Dresde, et vécut dans cette ville jusqu'en 1733. Conduit à Berlin par son frère, François Benda, il y obtint une place à la chapelle royale; mais il y mourut au commencement de

1752, à l'âge de 38 ans. Il a laissé en manuscrit trois concertos de violon, de sa composition.

BENDA (JOSEPH), né à Althenatka, en 1724, selon l'Almanach musical de Reichardt, et en 1725, selon d'autres, succéda à son frère, François Benda, dans l'emploi de maître des concerts du roi de Prusse. Il avait été d'abord admis, comme violiniste, parmi les musiciens de la chambre de ce monarque, en 1742. Au commencement du règne de Frédéric-Guillaume II, sa pension fut réglée à 800 écus de Prusse, mais le roi actuel l'a réduite à 200. Joseph Benda est mort à Berlin en 1804, dans la 80e année de son âge. Quoiqu'il ait beaucoup écrit, aucune de ses compositions n'a été gravée.

BENDA (GEORGES), troisième frère de François Benda, naquit à Jungbunslau, en 1722. Son père, simple tisserand dans ce village, fut son premier maître de musique et lui enseigna à jouer du hautbois. Il se livra aussi à l'étude du violon et du piano, et devint d'une force remarquable sur ces instrumens. En 1740, lorsque François Benda appela près de lui sa famille à Berlin, Georges perfectionna ses talens sur les beaux modèles que lui offraient les artistes de la capitale de la Prusse. Admis dans la chapelle du roi, comme second violon, il eut de fréquentes occasions d'entendre les compositions de Graun et de Hasse, et de former son goût sur leur modèle. Ce fut à peu près la seule éducation musicale qu'il reçut comme compositeur, car il ne voulut jamais se donner la peine d'étudier le contrepoint, ni même l'harmonie. La place de maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha étant devenue vacante, en 1748, par la mort de Stoelzel, Benda l'obtint et quitta le service du roi de Prusse. Le duc, Frédéric III, était un amateur passionné de musique d'église; il demanda beaucoup de Messes, de Passions et d'Hymnes à son nouveau maître de chapelle; le talent déployé par Benda dans ces ouvrages révéla à l'Allemagne l'existence d'un artiste de mérite. Le prince fut si satisfait de ces productions qu'il consentit, en 1764, au voyage que Benda voulait faire en Italie, et qu'il en paya les frais. Déjà le compositeur était connu par ses belles sonates et ses concertos. Il joua l'un de ceux-ci à la cour de Munich lorsqu'il partit pour l'Italie, et l'électeur lui donna une belle montre d'or en témoignage de sa satisfaction. Arrivé à Venise, Benda courut au théâtre, pressé par le besoin d'entendre de la musique italienne. On jouait un opéra bouffe de Galuppi. Accoutumé comme il l'était à la musique forte d'harmonie et riche de modulations; le compositeur allemand ne comprit pas le mérite des mélodies simples, naturelles et spirituelles de Galuppi, et son dégoût pour cette musique devint si fort qu'il ne voulut pas rester dans la salle jusqu'à la fin de la représentation, et qu'il s'enfuit malgré les représentations du directeur de musique Rust, qui l'avait accompagné dans son voyage. Rust, mieux disposé que Benda à goûter le charme de la musique italienne, non seulement écouta la pièce jusqu'à la fin; mais y retourna tous les soirs. Étonné de sa persévérance, Benda voulut encore tenter une épreuve, et prit enfin le parti d'aller entendre encore cette musique qui lui avait tant déplu d'abord. Cette fois, il y découvrit un charme qui le captiva jusqu'à le faire assister à toutes les représentations. Devenu enfin passionné pour les formes italiennes, il s'en servit pour modifier sa manière, qui, depuis lors, prit le caractère italo-germanique qu'elle a conservé dans toutes ses productions. Arrivé à Rome, Benda y écrivit un morceau d'église pour l'anniversaire de la naissance du duc de Saxe-Gotha; ce morceau, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages, n'a point été publié.

De retour à Gotha, en 1766, Benda y écrivit ses opéras de *Xinto riconosciuto* et de *Il buon marito*. Ces ouvrages furent suivis de *La Foire de village*, petit opéra

comique; de *Walder*, opéra sérieux; d'*Ariane à Naxos*, duodrame; de *Médée*, du *Bucheron*, de *Pygmalion*, monodrame de Rousseau; de *Roméo et Juliette*, de *La loi tartare*, de *Lucas et Barbe*, opéra comique, et de *l'Enfant trouvé*. Après le brillant succès de toutes ces compositions, Benda jouissait de la plus belle réputation et du sort le plus doux à la cour de Gotha; cependant il quitta tout à coup cette belle position, renonça aux *douze cents thalers* de traitement qu'il recevait chaque année, et, sans même demander de pension pour ses longs services, il s'enfuit, en 1778, à Hambourg, où Schroeder lui confia la direction de l'orchestre de son théâtre. Bientôt fatigué de la dépendance où le mettait son service, il se rendit à Vienne, s'y fit entendre avec succès dans un concert, n'y vécut point heureux, et prit enfin le parti de retourner à Gotha, où il pria le prince de lui pardonner sa faute. Il en reçut deux cents thalers de pension annuelle; le successeur de ce prince, le duc Auguste de Saxe-Gotha, y ajouta deux cents autres thalers. Alors Benda se retira à Georgenthal, agréable village à trois lieues de Gotha, et y employa les loisirs de sa solitude à rassembler tous les morceaux qu'il avait écrits pour le piano, dans le dessein d'en donner une édition complète.

En 1781, des propositions lui furent faites pour se rendre à Paris, où l'on venait de traduire son opéra d'*Ariane à Naxos*; il ne se décida qu'avec peine à ce voyage, parce qu'il avait atteint sa soixantième année; mais les instances devinrent si pressantes qu'il acceda enfin aux offres qui lui étaient faites. Il dirigea lui-même la mise en scène de son ouvrage, mais il se repentit ensuite de sa condescendance, la pièce n'ayant point eu de succès. De retour à Georgenthal, il semblait s'y plaire; mais tout à coup, par un de ces caprices dont sa vie offrit de nombreux exemples, il alla demeurer à Ordruff, se fatigua ensuite de son séjour dans cette ville, et se retira, en 1788, à Ronnebourg, où il exprima, quatre ans après, l'ennui qui le dévorait dans une sorte d'élégie en musique connue sous le nom des *Plaintes de Benda* (*Benda's Klagen*). Fatigué du monde et de lui-même, il alla, peu de temps après, chercher une solitude à Kaestritz, où il mourut le 6 novembre 1795, à l'âge d'environ 73 ans. Dans ses dernières années, son art, avait pour lui si peu de charme, que lorsqu'on le pressait d'entendre quelque artiste distingué, il répondait : *Une simple fleur me procure plus de jouissances que toute la musique.*

Benda aimait beaucoup les plaisirs de la table, semblable en cela à Jomelli, Handel et Gluck. Lorsqu'il composait, il écrivait fort vite, mais il passait la plus grande partie du temps dans une vague rêverie qui l'empêcha de produire autant qu'il aurait dû le faire dans une carrière aussi longue que la sienne. On voit dans ses lettres, publiées par Schlichtegroll, qu'il médita beaucoup vers la fin de sa vie sur l'immortalité de l'ame, à laquelle il ne croyait pas. Il y a lieu de penser que son cœur était sec autant que sa tête était fantasque. On rapporte sur lui l'anecdote suivante. Sa femme venait d'expirer dans ses bras; à peine eut-elle rendu le dernier soupir, que Benda se précipita sur son piano et chercha à exprimer sa douleur par des modulations mélancoliques; mais bientôt, préoccupé de ses successions d'accords, il oublia l'objet de son improvisation, et lorsqu'un domestique vint lui demander s'il fallait envoyer des *lettres de faire part*, il entra dans la chambre de sa femme pour la consulter sur ce sujet, et ce ne fut qu'en apercevant le corps inanimé, qu'il se souvint du malheur qui venait de le frapper.

Benda avait reçu de la nature des idées mélodiques remplies de grâce et d'expression; bien qu'il n'eût point fait d'études, son harmonie est en général pure et correcte; tout ce qu'il a écrit est d'un caractère gracieux, et ses ouvrages ont toujours été entendus avec plaisir; néanmoins le ca-

chet de l'invention y manque, et c'est à cela qu'il faut attribuer le profond oubli où ces productions sont déjà tombées. Parmi ces compositions, celles qui y ont été considérées comme les meilleures sont : 1° *L'ouverture d'Ariane* ; 2° Un chœur de *Médée* ; 3° Les *Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage*, cantate composée en 1744, dans la jeunesse de l'auteur ; 4° Plusieurs morceaux de musique d'église ; 5° Ode sur la mort de la duchesse de Saxe-Gotha, épouse de Frédéric III, morceau qui fut ensuite exécuté pour la mort de Lessing ; 6° Plusieurs scènes et un chœur de *Roméo et Juliette*. On a publié, de la composition de Benda : 1° *Sei sonate per il cembalo*, Berlin, 1757 ; 2° *Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage*, *Ibid.* ; 1744 ; 3° *La Foire de village*, opéra comique réduit pour le piano, Leipsick, 1776 ; 4° *Walder*, opéra serieux, Gotha, 1777 ; 5° *Ariane à Naxos*, duodrame, Leipsick, 1778. Une édition plus complète de la partition de cet ouvrage, *Ibid.*, 1781 ; 6° *Médée*, Leipsick, 1778 ; 7° *Le Bûcheron*, opéra comique, *Ibid.*, 1778, 8° *Pygmalion*, monodrame, Leipsick, 1780 ; 9° *Roméo et Juliette*, partition réduite pour le piano, Leipsick, 1778 ; 10° Deux concertos pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, viole et basse, Leipsick, 1779 ; 11° Collection de différens morceaux pour le piano, 1re, 2e et 3me suite. Gotha et Leipsick, 1780 et 1781 ; 12° Collection d'airs italiens, partitions réduites pour le piano, Leipsick, 1782 ; 13° *Airs et duos de la Loi tartare*, mélodrame, pour piano et violon, Leipsick, 1789 ; 14° *Céphale et l'Aurore*, cantate de Weiss, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons, viole, violoncelle et piano, Leipsick ; 15° *Les Plaintes de Benda*, cantate, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons et basse. Parmi les compositions inédites de Benda, on remarque plusieurs années complètes de musique d'église, des pièces de circonstance, des symphonies, des sonates, des concertos de piano, et le mélodrame *Almanzor*.

BENDA (FRÉDÉRIC-GUILLAUME-HENRI), fils aîné de François, naquit à Potsdam, le 15 juillet 1745. Digne élève de son père pour le violon, il fut admis au nombre des musiciens de la chambre du roi de Prusse ; mais il se distingua surtout comme claveciniste et comme compositeur. En 1789, il écrivit son opéra allemand d'*Orphée*, pour l'impératrice de Russie, qui lui envoya la grande médaille d'or qu'elle avait fait frapper pour l'inauguration de la statue de Pierre Ier. Il reçut aussi de Paul Ier une lettre flatteuse, datée du 26 novembre 1796, avec une boîte d'or émaillée, comme récompense de quelques-uns de ses ouvrages qu'il avait envoyés à ce monarque. Son oratorio *die Jünger* (Le Disciple), qui fut exécuté à Berlin, en 1792, fut très applaudi. Outre son *Orphée*, qui fut publié en partition pour le piano, on a encore de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1 ; 2° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 2 ; 3° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 3 ; 4° Trois concertos pour la flûte, op. 4 ; 5° Trios pour clavecin, op. 5 ; 6° Sonate à quatre mains, op. 6 ; 7° Sept sonates séparées pour clavecin ou harpe, avec flûte ou violon et basse, publiées à Berlin, de 1788 à 1793 ; 8° Un solo pour flûte et basse, 1792 ; 9° *Les Grâces*, cantate, avec accompagnement de piano, Leipsick, 1792 ; 10° Six concertos de violon à cinq parties, en Mss ; 11° Six solos de flûte en Mss ; 12° *Die Jünger am Grabe* (Le disciple au tombeau), oratorio.

BENDA (CHARLES-HERMANN-ULRIC), fils cadet de François, naquit à Potsdam, le 2 mai 1748. Élève de son père pour le violon ; il fut celui qui approcha le plus de sa belle manière dans l'exécution de l'adagio. Comme presque tous les membres de sa famille, il fut musicien de la chambre du roi de Prusse. Il a écrit quelques solos pour son instrument.

BENDA (FRÉDÉRIC-LOUIS), fils de Georges Benda, naquit à Gotha, en 1746. Devenu habile sur le violon, il fut nommé chef d'orchestre du petit théâtre de Seyler, en 1778. Quatre ans après, on l'appela à Hambourg pour y prendre la direction du théâtre. Il s'y maria avec mademoiselle Rietz, cantatrice célèbre, connue depuis sous le nom de *madame Benda*, fit avec elle un voyage à Berlin et à Vienne, et entra, en 1783, au service du duc de Mecklembourg, avec un traitement de mille écus de Prusse. De là, il passa à Kœnigsberg, en 1789, comme directeur des concerts; mais il ne jouit pas long-temps de cet emploi, car il mourut le 27 mars 1792, à l'âge de 46 ans. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Le Barbier de Séville*, opéra représenté à Hambourg, en 1782; 2° Trois concertos de violon, Leipsick, 1779; 3° *Trauerkantate auf der Tod des Herzogs von Mecklenburg* (Cantate funèbre sur la mort du duc de Mecklenbourg), 1785; 4° *Das Vater unser, Kantate* (Le Pater noster), 1783; 5° *Der Tod, Kantate* (La mort, cantate), 1788; 6° *Die Religion, Kantate*, 1790; 7° *Le Ballet des Fous*, en 1787; 8° *Die Verlobung* (Les fiançailles), opérette, en 1790, à Kœnigsberg; 9° *Louise*, opérette, en 1791, gravé en partition de piano, Kœnigsberg, 1791; 10° *Mariechen* (Manon), opérette, en 1762, à Kœnigsberg. C'est son dernier ouvrage.

BENDA (ERNEST-FRÉDÉRIC), fils de Joseph Benda, naquit à Berlin, en 1747, et entra dans la musique du roi de Prusse, après avoir achevé ses études musicales. En 1770, il dirigeait, conjointement avec Bachmann, le concert des amateurs de Berlin, qu'il avait fondé. Tout annonçait en lui un artiste du premier ordre, lorsqu'il fut enlevé à ses amis par une fièvre ardente, le 31 mars 1778, dans la trente-unième année de son âge. Le concert honora sa mémoire par une musique funèbre solennelle. Il a fait imprimer en 1769, à Leipsick, un menuet avec variations pour le piano.

BENDA (MADAME). Voyez HEYNE.

BENDA (FÉLIX), né à Skalska en Bohême, vers le commencement du 18° siècle, est compté parmi les plus grands organistes de l'Allemagne. Il toucha d'abord l'orgue des Servites à l'église de Saint-Michel à Prague, passa ensuite chez les frères de la Miséricorde, dans la même ville, et y mourut en 1768. Il a laissé en manuscrit beaucoup d'oratorios, de messes, de litanies, mais il ne paraît pas qu'on en ait rien imprimé. Segers avouait que c'était à Benda qu'il devait ses connaissances musicales et son talent comme organiste. Ses principaux oratorios sont : 1° *L'Innocence accusée ou le Sauveur du monde*, composé en 1760; 2° *La douloureuse mère de Dieu*, en 1761; 3° *Le crucifiement*, 1762.

BENDELER (JEAN-PHILIPPE), chantre au collége de Quedlimbourg, naquit à Riethnordhausen, village près d'Erfurt, vers 1660, et mourut d'une apoplexie foudroyante dans l'église de Quedlimbourg, vers 1712. On a de lui les ouvrages suivans : *Melopœia practica an sich halten alle musikalische Erfindungen zwar auff gewisse maass, etc.* (Mélopée pratique ou méthode sûre pour s'instruire dans les connaissances musicales), Nuremberg, 1686, in-fol. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui qui est cité par Walther, et, d'après lui, par Gerber et Forkel sous ce titre : *Aerarium melopœticum*, Nuremberg, 1688, in-fol. de huit feuilles. C'est peut-être une nouvelle édition du livre précédent; peut-être aussi ne s'agit-il que d'exemplaires différens de la même édition dont on a changé le titre; 2° *Organopœia, oder Unterweisung, wie eine Orgel nach ihren Haupstucken, als Mensuriren, Abtheilung der Laden, zufall des Windes, Stimmung oder Temperatur, etc.*, Francfort et Leipsick, sans date, mais réimprimé à Mersebourg, en 1690, in-4° de six feuilles. Une nouvelle édition a paru à Francfort, sous ce titre : *Orgelbaukunst* (L'art du facteur d'orgues), 1759, in-4°; 3° *Di-*

rectorium musicum, oder Erœrterung derjenigen Streitfragen, welche swischen den Schul-Rectoribus und Cantoribus, über dem Directorio nusico movirt worden, Quedlimbourg, 1706, 28 pages in-4°; 4° *Collegium musicum de compositione*, Mss. Ce livre est cité por Matheson dans son *Arc de triomphe musical* (Ehrenpforte mus.). Les ouvrages de Bendeler prouvent que leur auteur avait plus de savoir que de critique et de philosophie dans la tête.

BENDELER (SALOMON), fils du précédent, et basse-contre de la chapelle et de la chambre du duc de Brunswick, naquit à Quedlimbourg, en 1683. Son père, ayant reconnu ses heureuses dispositions pour la musique et lo beauté de so voix, lui donna les premières leçons, et eut lieu d'être satisfait des progrès de son fils. Parvenu à l'âge de puberté, celui-ci acquit un timbre de voix si fort et si pénétrant, qu'aucun outre chanteur ne put lui être comparé. Quelle que fût l'étendue d'une église, cette voix prodigieuse se faisait entendre égolement partout, et semblait ébranler la voûte. Bendeler fit un voyage en Angleterre, où on lui offrit de grands avontages; mais il préféra uno place à l'Opéra de Hambourg. Il y obtint le plus grands succès, ainsi qu'à Leipsick et à Brunswick. Dans un voyage qu'il fit à Dontzig, il toucho l'orgue de l'église principale. Après avoir préludé, il déploya tout à coup la force de so voix étonnante. Un bruit soudain qui s'éleva dans l'église interrompit l'office et le chauteur : la femme d'un des principaux sénateurs, épouvantée par cette voix terrible, venait d'accoucher heureusemeut d'un fils. Son mari, tourmenté de la goutte, fut si trausporté de joie à cette nouvelle qu'il se trouva guéri sur-le-champ. Instruit du nom de celui à qui il devait ce double bonheur, il invita Bendeler, avec une société nombreuse, au repas du baptême, et mit sur son assiette une sommo de trois cents ducats, en lui exprimaut sa reconnaissance pour le service qu'il venait de lui rendre, comme accoucheur et comme médecin. Cette aventure fit counaître Bendeler, et lui offrit l'entrée de toutes les sociétés. Ce singulier chanteur est mort en 1724.

BENDER (JACQUES), né à Bechtheim, près de Worms, en 1798, commença l'étude de lo musique à l'âge de cinq ans, sous la direction de Mœsser, organiste de cet ondroit. Après avoir appris pendant quatre ans à jouer du piauo, Bender reçut des leçons de violon de son père, puis il alla à Worms, où M. Alfuldisch, maître de musique de la ville, lui enseigna à jouer de plusieurs instrumens et lui donna quelques leçons d'harmonie. Les progrès de Bender sur la clarinette furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un clarinottiste distingué. De retour à Bechtheim, Bender reprit ses études d'harmonie, et commença à écrire quelques morceaux pour les instrumens à vent. A l'âge de vingt-un ans, il entra comme chef de musique dans le 31me régiment d'infanterie do royaume des Pays-Bas. Après dix années de service, il se retiro dans la petite ville de Saint-Nicolas, en Belgique, en qualité de directeur de musique, et y organisa la société philharmonique. Appelé à Anvers, en 1833, par la société royale d'harmonie, il a été chargé des fonctions de chef d'orchestre de cette société, et depuis lors il s'est fixé dans cette ville. M. Bender a arrangé plusieurs ouvertures en harmonie militaire, et a composé des fautaisies, des pots-poorris pour des orchestres d'instrumens à vent, ainsi que des concertantes pour divers instrumens. Quelques-uns de ces morceaux ont été publiés par MM. Schott fils, de Mayence; les autres sont restés en maouscrit.

BENDER (VALENTIN), frère cadet du précédent, est né à Bechtheim, en 1800. A l'âge de six ans, il entra dans l'école de l'organiste Mœsser pour y apprendre les premiers principes de la musique; puis il reçut de son père quelques leçons de violon; mais il abandonna bientôt cet instrument pour l'étude de la flûte, où

il fit de rapides progrès. Lorsque son frère revint de Worms, Valentin étudia la clarinette sous sa direction. La nature l'avait particulièrement destiné à cet instrument, sur lequel il acquit en peu de temps un degré de force remarquable. Après avoir voyagé avec Jacques Bender, pour donner des concerts, il entra, en 1819, comme *clarinette solo* dans le 31e régiment d'infanterie des Pays-Bas, dont son frère était chef de musique. Il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois; après ce temps il passa au service de France comme chef de musique du 51me régiment de ligne, et fit en cette qualité la campagne d'Espagne de 1823; puis il quitta son régiment qui devait passer aux colonies, pour entrer dans le 50e; mais il occupa peu de temps cette place, ayant été appelé à Paris où on lui proposa la direction d'un corps de musique qu'on devait organiser en Égypte pour le service du vice-roi. Il n'accepta point les propositions qui lui furent faites à ce sujet, et il se rendit à Anvers, en 1826, comme directeur de la société d'harmonie. A l'époque de la révolution de 1830, il prit un engagement comme chef de musique dans le 1er régiment d'infanterie belge; deux années après, il a été chargé d'organiser le beau corps de musique du régiment des guides royaux, dont il est aujourd'hui le directeur. M. Bender possède un fort beau talent sur la clarinette, et mérite d'être compté parmi les virtuoses sur cet instrument. Il a composé plusieurs morceaux de musique militaire, et l'on a gravé de lui trois airs variés pour la clarinette, avec accompagnement d'instrumens à vent, Paris, A. Petit.

BENDINELLI (AUGUSTE), chanoine régulier de Latran, naquit à Lucques, vers 1550. Bononcini le cite (*Mus. prat., p.* 11, *c.* 12.) comme un habile contrapuntiste, et donne un canon à quatre de sa composition au titre de son *Musicien pratique.* On a de Bendinelli : 1° *Cantiones sacræ quinque voc.*, Venise, 1585; 2° *Cantiones sacræ quinque vocum*, Francfort sur le Mein, 1604, in-4°; 3° *Cantiones sacræ quatuor vocum, Ibid.*, 1604, in-4°.

BENDUSI (FRANÇOIS), né à Sienne, vers la fin du 16me siècle, a publié : *Opera nova di balli a quattro, da sonare e cantare*, Milan, 1609.

BENECKEN (FRÉDÉRIC BURCHARDT), né vers 1760, fut d'abord candidat de théologie à Wenningsen, et obtint, vers 1790, la place de prédicateur à Ronncberg près de Hanovre, où il est mort en 1818. Il s'est fait connoître par un recueil d'airs et de six menuets pour le piano, Hanovre, 1787. Il a publié aussi : *Airs et morceaux de différens caractères*, Hanovre, 1799. Enfin, on a de lui des chants avec accompagnement de piano, qui ont été publiés dans la même ville à différentes époques.

BENEDICT ou BENOIT, surnommé *l'Appenzelien*, parce qu'il était né à Appenzell, en Suisse, fut un des plus grands compositeurs du commencement du 16me siècle. Presque tous les auteurs ont gardé le silence sur lui, et cependant si l'on en juge par une espèce de déploration à quatre parties sur la mort de Josquin des Prés, rapportée par le docteur Burney (A general History of mus. t. II, p. 513), il y eut peu de contrapuntistes de son temps aussi habiles que lui. Ce morceau, intitulé : *Monodia in Josquinum a Prato, musicorum principem*, est excellent de tous points. Les imitations y sont élégantes et pressées, l'harmonie est pleine et correcte, et la tonalité douce et naturelle. On trouve des motets de Benedict dans le recueil de Salbinger, intitulé : *Concentus quatuor, quinque, sex, et octo voc.*, Augsbourg, 1545, in-4°, et dans celui-ci : *Liber primus ecclesiasticorum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, tam ex veteri, quam novo testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositarum*, Anvers, 1553.

BENEDICT. *Voy.* DUCIS.

BENEDICT (JULES), compositeur et pianiste distingué, est né à Stuttgard, le

24 décembre 1804, d'une famille israélite. Pendant qu'il suivait les cours du gymnase de sa ville natale, on lui donna pour maître de piano Louis Abeille, pianiste distingué et maître des concerts du roi de Wurtemberg. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il était déjà considéré comme un virtuose sur son instrument. Il possédait aussi quelques connaissances d'harmonie. Son père, banquier fort riche, ne mit point d'obstacle au développement de son talent pour la musique; il exigea seulement qu'il achevât ses études dans les langues anciennes au gymnase de Stuttgard. Elles furent terminées en 1819, et dans cette même année le jeune Benedict fut envoyé à Weimar, où il reçut des leçons de Hummel. En 1820, il alla à Dresde, où il devint l'élève de Ch. M. de Weber pour la composition. Weber qui travaillait alors à son *Freyschütz* et à son opéra d'*Euryanthe*, était arrivé à l'époque la plus brillante de sa carrière. Une étroite amitié unit bientôt le maître et l'élève; elle s'accrut encore dans les voyages qu'ils firent ensemble à Berlin, à Vienne et en plusieurs autres lieux, pour assister aux premières représentations de ces ouvrages. A Vienne, Benedict fit la connaissance de l'entrepreneur de théâtres Barbaja. Sur la recommandation de Weber, il fut nommé, en 1823, directeur de musique de l'Opéra allemand de cette ville, mais deux ans après il quitta cette place pour faire avec Barbaja un grand voyage en Allemagne et en Italie. Arrivé à Naples, l'entrepreneur lui confia la direction de la musique d'un des théâtres qu'il administrait. Benedict continua d'occuper ce poste après la retraite de Barbaja. Depuis lors ce jeune artiste a fait un voyage à Paris, où il semblait vouloir se fixer; mais changeant ensuite de projets, il est retourné en Italie.

M. Benedict s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique instrumentale, et s'est exercé avec quelque succès dans l'opéra. Pianiste très distingué, il joint l'élégance et la clarté à la chaleur d'inspiration lorsqu'il exécute la musique des grands maîtres ou la sienne. Ses œuvres pour le piano consistent en un concerto, un *concertino* en *la* bémol pour le même instrument, un rondeau brillant avec orchestre, une sonate pour piano et violon, œuvre 1er, une sonate pour piano seul, œuvre 2, et une autre, œuvre 4, un rondeau, œuvre 3, et des thêmes de Rossini et de Bellini variés. Tous ces ouvrages ont été publiés à Leipsick, à Vienne et à Naples. Comme compositeur dramatique, il a donné à Naples, en 1828 et 1829, *Ernesto e Giovinta*, opéra bouffe, et *Les Portugais à Goa*. Ce dernier ouvrage a été joué à Stottgard, en 1831. Ces opéras ne sont que des essais du talent que M. Benedict pourra déployer plus tard. Il a eu le tort d'y chercher un peu trop l'imitation de la manière italienne; mais lorsque le temps aura donné à ses idées un coloris individuel, il y a lieu de croire que le succès couronnera ses travaux.

BENEDICTUS A S. JOSEPHO, compositeur de musique d'église, connu en France sous le nom du *Grand Carme*, naquit à Nimègue, en 1642. Son nom de famille était *Buns*. Après avoir fait ses vœux dans l'ordre des carmes déchaussés, il devint organiste du couvent de Boxmeer, village du Brabant septentrional, près de Bois-le-Duc [1], et plus tard il fut sous-prieur du même monastère où il mourut, en 1716, à l'âge de 74 ans. La musique de ce moine a eu de la réputation dans sa nouveauté, et la méritait à cause de la clarté et de la simplicité du style. Son premier œuvre contient des Messes, Litanies et Motets à quatre, cinq et six voix, avec accompagnement de violons et orgue; il a paru à Anvers, en 1666,

[1] Le P. de Villiers a écrit *Boxmeret* dans sa Bibliothèque Carmel. t. 1, col. 264; mais c'est évidemment une erreur, car il n'existe aucun lieu de ce nom. Benoît de Saint-Joseph a signé l'épître dédicatoire de son œuvre 8e: *Benedictus à S.-Josepho Carm. astri Boxmerans supprior et organista.*

in-4°; l'œuvre 6me est intitulé : *Encomia sacra musica decantanda unâ, duabus, tribus vocibus, et uno-quinque instrum.*, Utrecht 1684, in-4°; l'œuvre 8e, composé de sonates pour deux violons, basse de viole et basse continue, a pour titre : *Orpheus Elianus*, Amsterdam, Roger, in-folio, sans date. Benoît de St-Joseph composa le chant de l'office divin pour diverses provinces de l'ordre des carmes déchaussés, et fit imprimer un *Processionale novum* à Anvers, en 1711.

BENEDICTUS (JEAN-BAPTISTE), ou plutôt BENEDETTO, mathématicien du 16e siècle, né à Venise, mourut à Turin, en 1590, dans la soixantième année de son âge. De Thou en parle avec éloge (Hist. tom. V, lib. 99, p. 102). Il a écrit des *Speculationes mathematicæ et physicæ*, où il traite de la musique théorique. On trouve aussi dans la Bibliothèque de Turin un traité Mss. *De Optica, Musica et Machinis*, dont il est l'auteur.

BENELLI (ANTONIO-PEREGRINO), né le 5 septembre 1771 à Forli, dans la Romagne, reçut dans sa jeunesse une éducation musicale qui développa rapidement ses heureuses dispositions pour le chant, puis il passa dans l'école des P. Martini et Mattei où il acquit une instruction solide dans le contrepoint [1]. En 1790, il débuta au théâtre Saint-Charles de Naples, comme premier tenor; sa voix était de qualité médiocre, mais son habileté dans l'art du chant était considérable; elle lui procura ce qu'on peut appeler *un succès d'estime*. Les troubles dont le royaume de Naples fut le théâtre, dans les dernières années du 18e siècle, n'étaient favorables ni aux arts ni aux artistes; tous s'éloignaient, et Benelli suivit leur exemple. Un engagement lui était offert pour le théâtre italien de Londres, il l'accepta, en 1798, débuta dans la même année et fut accueilli avec faveur. En 1801, des conditions plus avantageuses lui furent offertes pour Dresde; il se rendit dans cette ville, et y resta attaché au théâtre jusqu'en 1822. Il était alors âgé de cinquante-un ans, et chantait devant le public depuis trente-deux années. La perte totale de sa voix l'obligea à demander sa retraite, et une pension lui fut accordée par le roi.

Pendant le temps où Benelli avait été au théâtre, il s'était fait connaître comme un compositeur habile, particulièrement dans le style d'église; mais les ouvrages qui lui firent le plus d'honneur, furent son excellente méthode de chant et les solfèges dont il donna plusieurs éditions pendant son séjour à Dresde. Depuis long-temps aussi, il était un des collaborateurs de la Gazette Musicale de Leipsick, et il y avait fait insérer plusieurs articles qu'on avait lus avec plaisir. Après sa retraite, il obtint de Spontini, d'être attaché à l'Opéra de Berlin, en qualité de professeur de chant; il en remplit les fonctions jusqu'en 1829. Il aurait pu conserver plus long-temps les avantages qui y étaient attachés, si son caractère tracassier et jaloux ne l'avait porté à attaquer avec violence Spontini, dont il avait reçu des bienfaits, dans des *Lettres critiques sur divers sujets de musique*, qu'il fit insérer, en 1828, dans la Gazette Musicale. C'était comme compositeur que l'auteur de *La Vestale* était devenu l'objet de sa satire, et l'opéra d'*Olympie* était celui qu'il avait choisi comme but de sa diatribe. Malheureusement pour lui, il avait écrit autrefois une analyse louangeuse du même ouvrage; Spontini ne négligea pas cet incident, et pour montrer la mauvaise foi de son antagoniste, il fit réimprimer les deux opinions si différentes, en regard l'une de l'autre. Le coup était accablant; Bellini fut contraint de garder le silence, et bientôt il reçut sa démission. Le séjour de Berlin ne lui était plus permis désormais; il

[1] On peut révoquer en doute les leçons que Benelli a, dit-on, reçues du P. Martini. Celui-ci est mort en 1784, époque où Benelli n'était âgé que de 12 ans et quelques mois. Or, l'affaiblissement de la santé du P. Martini ne lui permettait plus de donner des soins à des élèves plus de deux ans avant sa mort.

s'éloigna de cette ville avec sa famille; alla d'abord à Dresde, où sa pension lui avait été conservée, puis se retira à Boernichen, dans les montagnes du Hartz, en Saxe, y vécut dans un état voisin de la gêne, et mourut de chagrin et de regret, le 6 août 1830. Comme chanteur, comme professeur, comme critique et comme compositeur, Beuclli possédait un mérite incontestable; l'Allemagne conserve un souvenir d'estime pour ses talens. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° Sonate pour piano à quatre mains, Dresde, Hilscher; 2° Rondeau pour piano seul, *Ib.*; 3° *Pater noster* à cinq voix, sans accompagnement, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 4° *Salve Regina* à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 5° *Stabat Mater quatuor vocibus cantantibus et instrumentis*, Leipsick, Probst; 6° *Aria* pour voix de soprano avec flûte ou violon et piano, Dresde, Hilscher; 7° Cavatine avec piano et flûte ou violon *ad libitum*, op. 33, Berlin, Schlesinger; 8° Duettino : *Mio generoso Augusto*, avec piano, op. 30, Vienne, Leidesdorf; 9° *Il Giorno Natalizio*, cantate à cinq voix avec piano, Berlin, Trautwein; 10° Quatre nocturnes à quatre voix (en italien et en allemand), Leipsick, Breitkopf et Haertel; 11° Plusieurs airs, rondeaux, scènes et cavatines pour le chant, publiés à Vienne, Berlin et Leipsick; 12° Une méthode de chant en allemand sous ce titre : *Gesanglehre, oder gründlicher Unterricht zur Erlernung des Gesanges*, Dresde, 1819, 2me édition; la première édition de cet ouvrage avait été publiée dans la même ville en italien; elle était intitulée : *Regole per il canto figurato, o siano precetti ragionati per apprendere i principii di musica, etc.* Riccordi, de Milan, a réimprimé le texte italien avec les exercices de chant. En 1824, Beuelli a publié dans la Gazette Musicale de Leipsick des remarques intéressantes sur la voix (*Bemerkungen ueber die Stimme*, nos 12, 13, 14), qui concernent le chant naturel et musical, la langue, la déclamation et l'*engastrisme* ou art du ventriloque.

BENESCH (Joseph), violiniste et compositeur, est né en 1795 à Battelsa, en Moravie, où son père était directeur du chœur de l'église et professeur de musique. A l'âge de cinq ans, il reçut les premières leçons de violon; son zèle et ses heureuses dispositions lui firent faire de si rapides progrès, qu'à peine âgé de huit ans, il excitait déjà l'admiration de ceux qui l'entendaient. Quand il eut atteint sa douzième année, il fut envoyé à l'abbaye de Prémontrés d'Iglau, pour y faire des études scientifiques et littéraires. Ses parens le destinaient à l'enseignement; ils l'envoyèrent, en 1812, comme sous-maître dans l'école publique de Potiesch près de Czeslau, où son oncle était instituteur. Le désir qu'il avait de se distinguer dans la musique lui rendait cette situation insupportable : il la quitta et s'en alla à Vienne pour y prendre des leçons de violon. Il y eut pour maître Schlesinger, honorablement connu par son talent à bien exécuter le quatuor. Après un an de séjour à Vienne, Benesch entra dans l'orchestre du baron Zinnzeg, dont la troupe d'artistes jouait alternativement des opéras à Bude et à Presbourg. Dans cette dernière ville, il eut occasion de connaître le capitaine de cavalerie de Praaa, qui lui proposa de se charger de l'éducation artistique de son fils, le jeune Sigismond, dont le talent précoce a excité l'étonnement de toute l'Europe, et dont la fin a été si prématurée. Vers la fin de 1819, le maître et l'élève commencèrent à voyager et à se faire entendre dans des concerts, d'abord en Hongrie, puis en Allemagne et en Italie. Après avoir été quelque temps à Trieste, ils visitèrent Venise, Padoue, Vicence, Vérone, Mantoue, Crémone, Brescia, Milan, Pavie, Plaisance, Modène et Bologne. Benesch mit à profit ce voyage, qui dura plus d'un an, pour perfectionner son talent et acquérir des connaissances plus étendues dans la musique en général. A

Bologne, quelques difficultés survinrent entre lui et la famille de Praun, il s'en sépara et retourna à Trieste, où ses amis lui conseillèrent de se fixer. Mais le congrès des monarques du Nord à Laybach, qui s'ouvrit alors, le détermina à se rendre dans cette ville. La connaissance qu'il y fit de quelques personnages puissans, le détermina à se rendre à Pétersbourg, en 1822, en passant par Vienne. Son talent avait alors acquis tout son développement, et Benesch était considéré comme un des premiers violinistes de l'Allemagne. Dans son voyage, il connut à Pesth la fille de l'avocat Proch, en devint amoureux, et renonça à son projet d'émigration pour l'épouser. Ce fut alors que des propositions lui furent faites pour accepter la place de violon solo et de directeur d'orchestre de la société philharmonique de Leipsick; l'engagement devait être fait pour six années : il y souscrivit. Vers la fin de 1828, il retourna à Vienne, dans l'espoir d'y trouver un emploi pour le reste de ses jours; mais ce ne fut qu'en 1832, qu'il obtint une place dans la chapelle impériale, après avoir donné des preuves de son talent dans plusieurs concerts. Benesch est aussi recommandable comme professeur et comme directeur d'orchestre que comme exécutant. Il s'est fait connaître par plusieurs compositions pour le violon, parmi lesquelles on remarque : 1° Deux polonaises pour violon principal avec accompagnement de deux violons, viole et basse, œuvres 6 et 7, Vienne, Hasslinger et Leidesdorf; 2° Grandes variations sur un thème original, avec quatuor, œuvre 11, Vienne, Trentsensky; 3° Variations sur un chœur favori du *Crociato*, avec quatuor, op. 12, Vienne, Artaria; 4° Variations concertantes pour piano et violon, Vienne, Leidesdorf; 5° Quatre chansons allemandes, Mayence, Zimmermann.

BENEVENTO DI SAN RAFFAELE (LE COMTE), directeur royal des études à Turin et violiniste excellent, s'est fait connaître, comme compositeur, par six duos de violon, gravés à Londres en 1770, et ensuite à Paris, et comme écrivain par deux Lettres sur la musique, insérées dans la *Raccolta degli opuscoli di Milano*, tom. 28 et 29.

BENEVOLI (HORACE), fils naturel du duc Albert de Lorraine, et célèbre compositeur et contrapuntiste du 17me siècle, né à Rome, en 1602, eut pour maître de composition Vincent Ugolini. Quelques auteurs ont dit qu'il devint ensuite élève de Bernard Nanini; mais cela est au moins douteux [1]. Après avoir terminé ses études musicales, Benevoli obtint la place de maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français; mais il ne la garda pas longtemps parce qu'il fut appelé au service de l'archiduc d'Autriche. De retour à Rome, il reprit ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Louis. Le 23 février 1646, il passa en qualité de maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure; mais il n'y resta pas,

[1] Par une de ces singularités qui montrent que les écrivains les plus exacts ne sont pas exempts d'erreur, le P. Martini a dit le premier que Benevoli avait passé de l'école d'Ugolini dans celle de Bernard Nanini (*Esempl. o saggio fondam. prat. di contrap.*, t. II, p. 122), et a cité l'autorité de Antimo Liberati dans sa lettre à Octave Persapegi : il a été copié en cela par Burney (*A general History of music*), t. 3, p. 525) et par l'abbé Bertini (*Dission. degli scritt. della musica*) : cependant Liberati, qui donne les plus grands éloges à Benevoli, dit expressément (*Lettera ad Ottav. Persapegi*, p. 28, 29), que ce compositeur fut élève d'Ugolini, et que celui-ci eut pour maître Bernard Nanini. Voici le passage : « L'altro « insigne scolaro e favorito di Bernardino Nanini fu Vin« cenzo Ugolini, uomo di gran maestria nell' insegnare « altrui tanto il canto, quanto la modulazione armo« nica, come lo hanno fatto vedere molti suoi scolari, « ed in specie Lorenzo Ratti suo nipote, ed Orazio Bene« voli, il quale, avanzando il proprio maestro, e tutti gli « altri viventi nel modo di armonizzare quattro e sei cori « reali, e con lo abattimento di quelli, e con l'ordine, e « con le imitazioni de' pensieri pellegrini, e con la legature e scioglimento di esse maraviglioso, e con l'accordo « del circolo impensato, e con le giuste e perfette rela« zioni, e con le leggiadrie delle consonanze e dissonanze « ben collocate, e con l'uguaglianza della tessitura, e col « portamento sempre più fluido, ampolloso a guisa di « fiume, che *crescit eundo*; ed in somma colla sua virtù « (ma non la sua povertà, solita nei gran virtuosi) far tacere i nemici, ed eccitare tutti gli altri professori ad « imitare un uomo nel massiccio del sapere e dell' arte, « e nel maneggiare l'armonia ecclesiastica grandiosamente « a più cori senza pari. »

car le 7 novembre de la même année il succéda à Virgile Mazzocchi comme maître de la chapelle du Vatican. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 17 juin 1672. Son corps fut exposé publiquement et on l'inhuma à l'église *del Santo-Spirito in Sassia*. Pendant son séjour à Vienne, dans les années 1643, 1644 et 1645, Benevoli publia plusieurs recueils de motets et d'offertoires; mais ses meilleurs ouvrages sont ceux qu'il écrivit après son retour à Rome. Ce qui caractérise le talent de cet habile maître, c'est l'art d'écrire pour un grand nombre de voix avec une élégance dont ce genre de composition ne paraît pas susceptible. Presque toutes ses messes sont écrites à quatre, cinq, six, huit et même douze chœurs, qui sont disposés avec une adresse remarquable. Ses fugues ne consistent guère qu'en attaques, et ses réponses sont toujours réelles; mais le premier de ces défauts est la conséquence du genre qu'il avait adopté; le second fut celui de tous les maîtres de son temps, et tient au système de tonalité alors en usage. Benevoli est le modèle qu'on doit proposer à ceux qui veulent essayer leurs forces dans des compositions à grand nombre de voix. Ses ouvrages se conservent en partie dans les archives de la basilique du Vatican, et en partie dans la Bibliothèque de la maison Corsini *alla lungara*. L'abbé Baini y a vu beaucoup de messes à douze, seize, et vingt-quatre voix, des psaumes à huit, seize et vingt-quatre voix, et des motets et offertoires à quatre, six, huit, dix, douze, seize, vingt-quatre et trente voix. Burney cite une messe de Benevoli à six chœurs ou vingt-quatre voix réelles, qui surpasse, dit-il, tout ce qu'on connaît dans le même genre, et une autre messe pour douze soprani obligés. Le catalogue de Breitkopf (1769) indique sous le nom de Benevoli : *Missa, kyrie cum gloria, credo, sanctus, agnus, in diluvio multarum aquarum*, à quatre chœurs réels et orgue. Le P. Martini a publié le *Christe* de cette messe dans le deuxième volume de son Traité du contrepoint fugué, page 122. Le même catalogue cite aussi : *Sanctus et dona nobis pacem* à quatre chœurs réels, deux violons, alto, deux hautbois, deux trombes, timbales, violoncelle et orgue; les instrumens ont été ajoutés par un musicien allemand moderne. La Bibliothèque de l'école royale de musique, de Paris, possède aussi une messe à quatre chœurs réels, intitulée : *Si Deus pro nobis, quis contra nos?* chef-d'œuvre d'élégance et de facilité dans un genre ingrat et difficile. L'auteur de ce dictionnaire en a publié le *Kyrie* à la fin de la première partie de son *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris, 1824, deux parties in-fol. Enfin, le P. Paolucci a inséré des fragmens d'ouvrages de Benevoli dans le troisième volume de son *Arte pratica di contrapunto*. Benevoli est le premier musicien qui ait fait le tour de force presque incroyable d'écrire une messe à *quarante-huit voix réelles* en douze chœurs : cette messe a été chantée à Rome, dans l'église *Santa-Maria sopra Minerva*, par cent cinquante professeurs, le 4 août 1650; la dépense de cette exécution fut faite par Dominique Fouthia, notaire *di camera*. Cet exemple n'a été imité depuis lors que par deux contrapuntistes; le premier fut Jean-Baptiste Giansetti, et le second, Grégoire Ballabene (Voyez ces noms).

BENINCASA (JACQUES), chanteur de la chapelle pontificale, à Rome, fut fait directeur de cette chapelle, en 1607, et mourut en 1613. On a de lui des motets à cinq, six, huit et douze voix, qui ont été publiés à Rome, en 1607.

BENINCASA (JOACHIM), basse chantante de l'Opéra de Dresde, naquit à Pérouse en 1784. Après avoir reçu une bonne éducation musicale dans sa patrie, il se fit entendre avec succès sur quelques théâtres de l'Italie. Il se rendit en Allemagne où sa belle voix de basse le fit engager à l'Opéra de Dresde. Il ne quitta plus cette ville et resta toujours attaché à

l'Opéra italien jusqu'à sa dissolution. Il est mort dans cette ville au mois de janvier 1835.

BENGRAF (JEAN), maître de piano, qui vivait, en 1791, à Pesth, en Hongrie, a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° Huit divertissemens pour le clavecin, Vienne, 1786; 2° Ballet hongrois, Ibid.; 3° Douze danses hongroises pour le clavecin, Ibid, 1791; 4° *Variazioni di diversi soggetti per il violino con violoncello;* 5° *Kirchen Musik im Klavierauszuge;* 6° *Sinngedicht auf Joseph und Friedrich,* pour piano; 7° *Die Seligkeit der Liebenden,* pour piano; 8° *Deux quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle.* Le maître de chapelle Reichardt possédait aussi une messe en partition, datée de 1777, sous le nom de Joseph Bengraf.

BENINCORI (ANGE-MARIE), compositeur, né à Brescia, le 28 mars 1779, n'était âgé que de trois ans, lorsqu'il suivit à Parme son père qui venait d'être nommé secrétaire du duc souverain de cet état. Là, il fut placé à l'âge de cinq ans sous la direction de Ghiretti, pour la composition, et de Rolla, pour le violon. Ses progrès furent si rapides qu'il fut en état de jouer devant le duc de Parme un concerto de violon, avant d'avoir atteint sa huitième année. Satisfait du talent de cet enfant, le duc lui envoya le lendemain une montre à répétition. A la mort de son père, Benincori fut placé dans un collége par les ordres du prince, et ses études de musique furent interrompues pour celle des langues; mais déjà l'art avait pour lui tant de charme qu'il dérobait en secret quelques heures à son sommeil pour se livrer au travail sur le violon. Instruit de cet acte de dévouement et de persévérance, le duc de Parme ordonna que Benincori fût rendu aux soins de Rolla; puis il le fit voyager dans le midi de l'Italie et lui fit donner des leçons de composition par quelques bons maîtres au nombre desquels on compte Cimarosa. Le premier ouvrage de quelque importance qu'il fit entendre était une messe qu'il composa à l'âge de 14 ans. A dix-sept, son éducation musicale était terminée. Il partit alors pour l'Espagne avec son frère aîné, comblé des bontés du prince; ce fut en 1797 qu'il quitta l'Italie. Malheureusement les deux frères se virent peu de temps après obligés d'avoir recours à leurs talens pour vivre à cause de la faillite du négociant qui avait en dépôt leur petite fortune. Ils donnèrent des concerts pour vivre; mais, atteint par la fièvre jaune, Benincori l'aîné succomba, et son frère, resté sans appui, retourna en Italie, où il fit représenter un opéra de *Niteti* qui fut bien accueilli, et qui n'eut pas moins de succès lorsque l'auteur le fit représenter à Vienne. Arrivé dans cette ville, Benincori fut introduit auprès de Haydn, et entendit exécuter les quatuors de ce grand compositeur. Il se passionna si bien pour ce genre de musique, qu'il n'en écrivit plus d'autre, et qu'en peu d'années il en produisit quatre œuvres, dont le premier fut dédié à Haydn.

Vers le commencement de 1803, il se rendit à Paris, où ses quatuors avaient été publiés. Il espérait que ces ouvrages le feraient connoître avantageusement et lui feraient obtenir un poëme d'opéra. Il en eut un en effet dont il écrivit la musique, et qui fut reçu en 1804, par le comité de l'Académie royale de musique, sous le titre de *Galatée ou le Nouveau Pygmalion,* mais qu'il ne put ensuite faire représenter. Le temps s'écoulait, sans qu'aucune de ses espérances se réalisât; il n'eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant, de violon, de piano, d'harmonie et de composition : malgré la multiplicité des choses qu'il pouvait enseigner, il eut beaucoup de peine à trouver des élèves en nombre suffisant pour vivre. En 1807, il tenta un nouvel essai pour se fonder une fortune et une renommée par le théâtre, et il écrivit un opéra serieux intitulé *Hésione.* Cet ouvrage eut le même sort que le premier : on le reçut, mais on ne le joua pas. Fatigué par les

obstacles qu'on opposait à ses efforts, Benincori sembla renoncer aux espérances qu'il avait placées dans sa renommée future; il se résigna à la nécessité de n'être qu'un donneur de leçons. Ce ne fut que long-temps après qu'il parvint enfin à faire jouer quelques bluettes à l'Opéra-Comique; mais alors la ferveur de la jeunesse était passée, le dégoût et l'ennui étaient venus, et l'art avait perdu pour lui ce charme qui donne la vie aux œuvres de l'artiste. Les opérettes que Benincori fit représenter en 1815, sous le titre des *Parents d'un Jour*, en 1818, sous celui de *La promesse de Mariage ou le Retour au hameau*, et le 16 janvier 1819, sous celui des *Époux Indiscrets*, ne réussirent point, et, par le chagrin qu'il en prit, lui mirent dans le sein le germe de la maladie dont il mourut peu d'années après. Une circonstance inattendue sembla pourtant le ranimer. Nicolo Isouard, mort en 1818, avait laissé imparfait l'opéra de *la Lampe merveilleuse*, grand ouvrage par lequel il espérait de mettre le sceau à sa réputation. Les deux premiers actes seuls de cet opéra étaient tout ce qu'il avait laissé; Benincori fut chargé de faire les trois autres. Il travailla avec ardeur, mit l'opéra en état d'être représenté; et en surveilla les premières répétitions. Mais la maladie de poitrine dont il était atteint avait fait de rapides progrès; ses forces étaient épuisées; la fatalité qui le poursuivait dans sa carrière dramatique ne lui permit pas de jouir de son triomphe : six semaines avant la représentation de l'ouvrage dans lequel il avait mis toutes ses espérances (le 30 décembre 1821), il expira à Belleville, près de Paris. *La Lampe merveilleuse*, représentée le 6 février 1822, obtint un brillant succès.

Homme d'esprit et de goût, Benincori avait de la fraicheur dans les idées, mais il ne parait pas avoir été doué du génie dramatique. Bien inférieur à lui-même dans les opéras qu'il a fait jouer en France, il n'a fait voir la portée de son talent que dans ses quatuors. Ceux-ci méritaient d'être plus connus qu'ils ne sont, car si l'on n'y trouve pas l'art infini de Haydn, la passion de Mozart, ni surtout la vigoureuse pensée de Beethoven, il est pourtant certain que ce sont de charmantes compositions, brillantes d'élégance, de grâce et de pureté, dont le style ne ressemble à celui d'aucun de ces grands artistes. Les deux premiers œuvres de ces quatuors furent composés et publiés en Allemagne, puis réimprimées à Paris. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, Benincori y fit paraître les œuvres 3e, 4e et 5e. Son œuvre 6me, composé de trios pour piano, est inférieur à ces ouvrages; les œuvres 7e et 8e, qui renferment chacun trois quatuors, ont été publiés en 1809 et 1811. Benincori avait écrit autrefois, en Italie, des messes, des litanies, et plusieurs opéras qui sont restés en manuscrit. On a gravé quelques airs des opéras qu'il a fait jouer au théâtre Feydeau, mais les partitions n'ont pas été publiées. La part de travail de Benincori dans *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, qui eut un sort plus heureux, consiste dans les trois derniers actes, dans la marche qui termine le premier, dans les deuxième et quatrième scènes et dans une partie du dernier chœur du second.

BÉNISE (. . .), musicien de la comédie italienne, ne s'est fait connaître que par la musique des divertissemens d'une comédie intitulée : *Caroline magicienne*, qui fut jouée pour la première fois le 2 juillet 1744.

BENNET (JEAN), compositeur anglais, vécut à la fin du 16e siècle et au commencement du 17e. Quoique doué d'un mérite fort rare, il ne parait pas avoir été attaché au service d'Élisabeth, ni à aucune université. Ses madrigaux sont bien écrits, l'harmonie en est correcte et les imitations élégantes et bien serrées. Il a fait imprimer : *Madrigals to four voyces* (Madrigaux à quatre voix), Londres, 1599. Ce recueil contient dix-sept pièces; Hawkins en a inséré une dans le troisième volume

de son *Histoire de la musique*. On trouve aussi un de ses madrigaux dans la collection intitulée : *Le triomphe d'Oriane*, et quelques airs de sa composition dans l'ouvrage de Ravenscroft qui a pour titre : *A brief discourse of true (but neglected) use of characterising the degrees by their perfection, imperfection, and diminution in measurable musicke, against the common practice and costom of these times* (Petit discours sur l'usage, maintenant négligé, de déterminer les temps de la musique mesurée, par leur perfection, imperfection, diminution, etc.) Londres, 1614.

BENNET (THOMAS), organiste de la cathédrale et de la chapelle épiscopale de St-Jean, à Chichester, dans la seconde moitié du 18e siècle, a reçu son éducation musicale parmi les enfans de chœur de Salisbury, sous Joseph Corfe. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une introduction à l'art du chant (*An Introduction to the art of singing*), Londres, sans date; *Sacred melodies*, recueil d'hymnes et d'antiennes fait avec choix et discernement; 3° *Cathedral selections*, consistant en antiennes, commandemens de Dieu, chants et prières. Ces diverses publications ont obtenu du succès.

BENNET (WILLIAM), professeur de musique et organiste à l'église St.-André de Plymouth, est né, en 1767, à Coombinteigrehead près de Teignmouth. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés à Exeter par Bond et Jackson, tous deux bons musiciens. Il fut ensuite envoyé à Londres, pour y terminer ses études sous la direction de Chrétien Bach, et, après la mort de ce compositeur, il passa sous celle de Schroeter, le premier qui répandit l'usage du piano en Angleterre, et qui le substitua au clavecin. Les études de Bennet étant terminées, il reçut une invitation de s'établir à Plymouth, et peu de temps après son arrivée dans cette ville (en 1793), il fut nommé organiste de l'église de St.-André. Il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus habiles improvisateurs de l'Angleterre sur l'orgue. Ses compositions consistent en *Trois sonates pour le piano; Un concerto pour le même instrument avec orchestre; Deux divertissemens, Idem;* Deux recueils d'airs et de *glees; Trois duos pour deux pianos; Une marche et une antienne pour le couronnement du roi Georges IV; Un hymne portugais avec variations; Un air des amours des anges avec variations;* Deux autres airs variés. M. Bennet a dû publier aussi deux ouvrages volumineux et importans : l'un est la *Collection de la musique d'église d'Angleterre en partition, à l'usage des cathédrales;* l'autre, une *Nouvelle collection des psaumes à quatre parties, avec accompagnement d'orgue*. Outre cela, il a composé beaucoup d'Ouvertures, de fugues et de caprices pour l'orgue, qui ne sont pas encore imprimés.

BENNET (SAUNDERS), organiste à Woodstock, dans le comté d'Oxford, est mort d'une maladie de langueur, en 1809, fort jeune encore. Il a fait imprimer quelques pièces pour le piano, et plusieurs recueils d'airs et de *glees*.

BENOIST (FRANÇOIS), compositeur, né à Nantes le 10 septembre 1795, a reçu dans sa ville natale les premières leçons de musique et de piano. Ayant perdu ses parens dans sa jeunesse, il se rendit à Paris, en 1811, et fut admis au conservatoire de musique comme élève de Catel pour l'harmonie, et de M. Adam pour le piano. Ses progrès furent si rapides qu'il obtint au concours de la même année le premier prix d'harmonie. Le premier prix de piano lui fut décerné en 1814. L'année suivante il fut couronné aux concours de l'Institut de France pour sa composition de la cantate d'*Enone*, qui fut exécutée en séance publique le 5 octobre 1815. Ce triomphe lui assurait le titre et les avantages de *pensionnaire du gouvernement français*. Il partit bientôt après et passa

trois années à Rome et à Naples aux frais de l'État. De retour dans sa potrie au commencement de l'année 1819, il obtint presque à son arrivée la place de premier organiste de la chapelle du roi, qui ovait été mise an concours après la mort de Séjan; et peu de temps après, il fut nommé professeur d'orgue au conservatoire de Paris, où il est encore en cette qualité. En 1821, M. Benoist a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra intitulé: *Félix et Léonore*, qui a eu quelques représentations, et dont la partition a été gravée.

Comme organiste et comme professeur d'orgue, M. Benoist est un artiste d'un mérite très estimable. Il possède bien l'art d'accompagner le plain-chant et d'improviser des fugues sur un sujet donné. Souvent il a mérité les applaudissemens des musiciens de la chapelle du roi pour son talent en ce genre. Il a écrit plusieurs compositions pour l'orgue et le piano, qui sont encore en manuscrit.

BENOIT (ANDRÉ), maître de musique de la cathédrale de Chartres, en 1743, a composé des motets qui ont été exécutés dans la chapelle du roi.

BENSER (...), pianiste et compositeur, vivait à Londres de 1780 à 1790. On a de lui les ouvrages suivans : 1° Sonates pour piano et violon, œuvre 1, Londres, Clementi; 2° Six sonates, *Idem*, œuvre 2; 3° Sonates à quatre mains pour le piano, œuvre 3°; 4° Leçons et un duo pour le piano.

BENVENUTI (NICOLAS), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, est né dans cette ville le 10 mai 1783. Il se livra à l'étude de l'orgue sous la direction de son père, maître de chapelle de la même cathédrale; la lecture des auteurs classiques devint son unique occupation, et le succès couronna sa persévérance. On a de lui : 1° Six messes à quatre et six voix avec orchestre; 2° Des vêpres complètes; 3° *Il ratto di Proserpina*, cantate à trois voix avec des chœurs, exécutée sur le théâtre de Pise, en 1806; 4° *Arianna e Teseo*, à Pise en 1810; 5° *Il Werter*, farce, sur le même théâtre, en 1811. Dans le genre instrumental, il a écrit douze symphonies à grand orchestre, des sonates pour piano, des variations, des sonates pour l'orgue, etc.

BÉRARD (JEAN-BAPTISTE), né en 1710, débuta comme tenor à l'Opéra, au commencement de l'année 1733, ne réussit pas et fut renvoyé à la clôture de Pâques de la même année. Au mois de septembre suivant il entra à la Comédie italienne, y fut plus heureux, et y resta jusqu'en 1736 où il fut rappelé à l'Opéra. Rameau écrivit pour lui un rôle dans *Les Indes galantes*, mais il y fut sifflé, et le compositeur se vit obligé de donner le rôle à un autre. Cependant Bérard, qui était bon musicien, étonna le public par la manière dont il chanta, en 1737, à une représentation qu'on appelait *la Capitation*, il fut applaudi, et depuis cette époque jusqu'en 1745, où il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, il fut bien accueilli dans les rôles qu'on lui confia. Il jouait bien de la guitare, du violoncelle et de la harpe. On a de lui un livre intitulé: *L'art du chant, dédié à madame de Pompadour*, Paris, 1755, in-8°. Cet ouvrage n'est pas sans mérite. Bérard mourut à Paris, le 1er décembre 1772. Il eut un fils qui fut pendant plusieurs années premier violoncelle de la Comédie italienne.

BERARDI (ANGELO), naquit au bourg de Sainte-Agathe, dans le Bolonais, vers le milieu du 17e siècle. On voit par le titre de ses *Raggionamenti musicali*, qu'il était, en 1681, professeur de composition et maitre de chapelle de la cathédrale de Spolette. Précédemment, il avait rempli les mêmes fonctions à la cathédrale de Viterbe. En 1687, époque où il publia ses *Documenti armonici*, il était chanoine de la collégiale de Viterbe, et vers 1693, il fut nommé maître de chapelle de la Basilique de Sainte-Marie *in Transtevere*. Il dit dans la préface de ses *Documenti ar-*

monici qu'étant déjà chanoine et maître de chapelle, il étudia le contrepoint sous Marco Scacchi, ancien maître de chapelle du roi de Pologne. Les ouvrages théoriques de cet auteur sont : I. *Raggionamenti musicali*, Bologne, 1681, in-8°; II. *Documenti armonici*, Bologne, 1687, in-4°, livre important par son objet et par la manière dont il est traité. Cet ouvrage est divisé en trois livres : le premier traite de diverses espèces de contrepoints et de la fugue; le second, des canons et des contrepoints doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième; le troisième, des dissonances par retardement (*legature*) et de leur résolution. Il est à regretter qu'au savoir réel que montre Berardi dans l'exposé de la doctrine scolastique de son temps, il ne se joigne pas plus de méthode et de philosophie; III. *Miscellanea musicale, divisa in tre parti*, Bologne, 1689, in-4°. Dans la seconde partie de ce livre, on trouve les règles du contrepoint simple à deux voix, et dans la troisième, celles du contrepoint à trois, et de la fugue selon les tons du plain-chant; IV. *Arcani musicali*, Bologne, 1690, in-4°, dialogue de trente-deux pages sur quelques compositions artificieuses, telles que les *Canons en écrevisse*, les *Duos à retourner le livre*, etc.; V. *Il Perche musicale, ovvero staffetta armonica*, Bologne, 1693, in-4°. C'est une suite de lettres en réponses à diverses questions qui avaient été faites à l'auteur sur plusieurs points de la musique. Les ouvrages de Berardi forment une époque remarquable dans l'histoire de l'harmonie. Depuis les innovations introduites, dans l'harmonie et dans la tonalité par Monteverde, les principes sévères de l'école romaine avaient souffert des altérations qui, devenant chaque jour plus sensibles, imprimaient à toutes les parties de l'art, et particulièrement à la tonalité, une direction nouvelle. Cependant les deux Nanini, Benevoli et leurs élèves, quoiqu'ils eussent adopté des formes plus modernes, conservaient encore dans leurs compositions quelque chose de la pureté de style dont Palestrina et ses contemporains avoient donné l'exemple; mais à l'époque où Berardi publia ses *Documenti armonici*, il semble, qu'on avait méconnu le but des études musicales; ce n'était plus à la recherche de mouvemens élégans et purs dans l'accord des voix qu'on s'appliquait, mais à celle de subtilités puériles, tels que les contrepoints *alla zoppa*, *perfidiati*, *d'un sol passo*, etc., dont les ouvrages de cet auteur sont remplis. Quoi de plus ridicule, de plus opposé au véritable but de l'art que ces formes de convention où les compositeurs s'imposaient la loi de n'employer tantôt que des notes blanches, tantôt des notes noires seulement, ou de répéter d'un bout à l'autre d'un morceau de musique le même trait à une partie, pendant que les autres suivaient les règles de l'harmonie ordinaire, ou bien encore de s'interdire l'emploi de certaines notes de la gamme ou de certains intervalles? Ce sont cependant ces mêmes formes de compositions dont Berardi explique les règles très sérieusement. Il faut l'avouer, toutefois, ces défauts qui appartiennent au temps où il vécut, sont rachetés par les lumières qu'on peut puiser dans ses ouvrages sur deux objets importans de l'art d'écrire; objets qui ont exercé l'influence la plus heureuse sur les progrès de la musique moderne. Le premier est *le contrepoint double*, dont l'invention, bien qu'antérieure à ce siècle, puisqu'elle est clairement indiquée par Zarlino et développée par Cerone, n'avait cependant pas acquis tous les perfectionnemens qu'on remarque dans les ouvrages de Berardi : l'autre est l'art de moduler la fugue par la mutation de la réponse au sujet, invention qui a substitué les fugues tonales et libres à la fugue réelle. Je le répète, Berardi n'est pas l'inventeur de ces choses, mais il est le premier qui en ait exposé méthodiquement les principes et le mécanisme. Sous ces rapports, il doit être considéré comme un des écrivains dont les ouvrages

ont le plus d'importance pour l'histoire de l'art. Comme compositeur, on connalt de lui : *Libri tre di motetti a due, tre, quattro voci*, Bologoe, Monti, 1665.— *Due libri di offertorii concertati a due e tre voci*, Bologne, Monti, 1680; 1° *Salmi concertati a tre voci*, lib. 1 et 2, op. 4 et 5, Bologne, 1668, in-4°; 2° *Psalmi vespertini* (*cum Missa quatuor voc.*) op. IX, Bologne, 1682, in-4°.

BERAUDIÈRE (MARC DE), musicien Français, qui vivait au commencement du 17e siècle, a fait imprimer *Le combat de seul à seul en champ clos, à quatre parties*, Paris, 1608, in-4°.

BERBIGUIER (BENOIT TRANQUILLE), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit le 21 décembre 1782, à Caderousse, département de Vaucluse, ci-devant le comtat Venaissin. Doué de dispositions heureuses pour la musique, il apprit, sans le secours d'aucun maître, la flûte, le violon et la basse. Sa famille le destinait au barreau; mais, dominé par son goût pour l'art musical, il quitta brusquement son pays natal au mois d'octobre 1805, vint à Paris, où il entra au conservatoire dans la classe de flûte de Wunderlich, et suivit en même temps un cours d'harmonie sous la direction de M. Berton. Depuis plusieurs années, il faisait sa profession de la musique, lorsqu'en 1813, il fut contraint de quitter Paris par suite du décret qui ordonnait une levée de 300,000 hommes. En 1815, il entra dans les gardes du corps, suivit la cour à Gand et à son retour à Paris. Au mois de novembre de la même année; il obtint une lieutenance dans la légion de l'Ain, qui s'organisait à Bourg; mais fatigué de l'état militaire et désirant se livrer de nouveau à la carrière musicale, il donna sa démission, en 1819, et revint à Paris, où il épousa, en 1823, Mlle Plon, l'une des plus habiles harpistes de la capitale. C'est surtout comme compositeur pour la flûte que M. Berbiguier s'est fait un nom recommandable. Ses ouvrages pour cet instrument sont devenus classiques, et se sont succédé avec une fécondité rare. Ce n'est pas seulement en France qu'ils ont obtenu ce succès flatteur, car les catalogues d'Allemagne, où ils figurent tous, prouvent qu'ils y jouissent d'une estime méritée. M. Berbiguier a publié jusqu'à ce jour : 1° Quinze livres de duos pour deux flûtes; 2° Deux livres de duos pour flûte et violon; 3° Six grands solos ou études pour la flûte; 4° Dix concertos pour le même instrument; 5° Sept livres de sonates, avec accompagnement de basse ou alto, 6° Une méthode pour la flûte; 7° Huit thêmes variés avec accompagnement de piano ou orchestre; 8° Six airs de divers auteurs variés pour la flûte avec piano ou orchestre; 9° Six livres de trios pour trois flûtes; 10° Un livre pour deux flûtes et alto; 11° Un *idem* pour flûte, violon et alto; 12° Plusieurs suites de duos faciles pour deux flûtes; 13° Un grand duo concertant pour flûte et piano; 14° Enfin, plusieurs fantaisies, romances et airs variés avec piano, et des suites d'airs d'opéras arrangés en duo pour deux flûtes.

BERCELLI ou BERSELLI (MATHIEU), sopraniste qui, vers 1720, se trouvait à la cour de Dresde. Sa voix avait une étendue prodigieuse, car elle commençait à l'*ut* au-dessous de la portée et allait jusqu'à sa dix-huitième *fa*. Toutefois il chantait médiocrement, ce qui n'empêcha pas qu'il n'eût 2000 guinées d'appointemens, à Londres, en 1738.

BERCHEM (JACQUES, GIACHETTO OU JACHET), un des plus habiles compositeurs du 16e siècle, naquit en Flandre au commencement de ce siècle, et brilla de 1535 à 1560. On ignore si le nom de *Berchem* fut le sien propre, ou s'il le prit du lieu de sa naissance, Bercken, près d'Anvers. Les Italiens l'appellent quelquefois *Jacquet de Mantoue* (Giachetto di Mantua), parce qu'il résida long-temps dans cette ville. Federmann (dans la Descriptions des Pays-Bas) dit qu'il vivait encore en 1580. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° *Primo*,

secondo e terzo libro del capriccio di Jachetto Berchem, con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso, novamente stampati e dati in luce, Venise, Gardane, 1561, in-4°, obl. Cette édition est la deuxième; 2° *Motetti a quattro voci*, Venise, 1545, in-4°; 3° *Missæ sex vocum*, Paris, 1557, in-fol. max. La Bibliothèque royale de Munich possède aussi en manuscrit *Trois messes à cinq voix* (cod. 2.) de ce musicien. On trouve des motets et des madrigaux de Berchem dans les recueils suivans : 1° *Motetti del Frutto, lib.* 1, *c.* 2, Venise; 2° *Fior di motetti*, Venise, 1539; 3° *Motetti trium vocum a pluribus authoribus compositi, quorum nomina sunt : Jachetus, Morales, Constantius Festa, Adrianus Wilgliardus*, Venise, 1545; 4° *Motetti del Labirinto a cinque voci*, Venise, 1554, 5° *De diversi authori il primo libro de' madrigali a quattro voci a note negre*, Venise, 1563, in-4°, obl.; 6° *Il primo libro della musa a cinque voci. Madrigali di diversi authori*, Rome, 1555, Antoine Barré, in-4°. On voit dans la préface du troisième livre des psaumes à quatre voix d'Hippolyte Baccusi (Vérone, 1594), que Jachet Berchem a composé et publié des psaumes à quatre voix; je n'ai point d'autre renseignement sur cet œuvre.

BERCKZAIMER (WOLFGANG), compositeur allemand, vivait, vers le milieu du 16e siècle, et a publié : *Sacrorum hymnorum modulationes quinque et sex vocibus*, Munich, 1564.

BERENS (C.), musicien à Hambourg, actuellement vivant, a publié des trios et des duos pour la flûte, des airs variés pour le violon, des sonates pour le piano, des pots-pourris pour divers instrumens, et des contredanses pour l'orchestre. Toutes ces productions ont été imprimées à Hambourg.

BERENT (SIMON), jésuite, né en Prusse, en 1585, entra dans son ordre, en 1600, y enseigna la philosophie et la théologie, et devint ensuite confesseur du prince Alexandre de Pologne. Il est mort à Braunsberg, recteur du collége des jésuites, le 16 mai 1649. On a de sa composition : 1° *Litaniæ de nomine Jesu*, 1638, et *Litaniæ de B. Virg. Maria*, 1639.

BEREZOSKY, musicien russe, né en Ukraine, vers 1725, fut compositeur de la chapelle de l'impératrice Catherine II, depuis 1763 jusqu'en 1767. Dans ce peu de temps il composa pour cette chapelle de la musique d'un genre neuf et original qu'on exécute encore, et qui est admirée des étrangers qui visitent la Russie. Berezosky est mort dans un âge peu avancé au moment où il se disposait à se rendre en Italie. On a publié un *Pater noster* de sa composition, à quatre voix, Leipsick, Breitkopf et Haertel.

BERG (....). Ce musicien n'est connu que par le catalogue de Preston (Londres, 1797), qui indique ses ouvrages. Il paraît avoir été Allemand de naissance, et organiste dans l'une des églises de Londres. Il a publié : 1° Deux livres de duos de flûte; 2° Dix fantaisies pour l'orgue, op. 2; 3° Sonates pour le piano; op. 3; 4° *Idem*, op. 4; 5° *Idem*, op. 5; 6° *Idem*, op. 6; 7° Duos pour deux cors, liv. 1 et 2; le premier livre a été publié en 1770; 8° *Huit livres de chansons anglaises*; 9° Caprices pour l'orgue, œuvre 8e.

BERG (CONRAD), professeur de piano, à Strasbourg, actuellement vivant, fut admis comme élève au conservatoire de musique de Paris, vers 1806, puis voyagea en Allemagne, avant de se fixer dans la ville où il réside maintenant. Il s'est fait connaître par des compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Premier concerto pour piano et orchestre, Paris, Schonenberger; 2° Deuxième *idem*, œuvre 21me, Offenbach, André; 3° Grandes variations sur la marche d'*Aline*, avec orchestre, Augsbourg, Gombart; 4° Rondeau favori pour piano et orchestre, œuvre 24, Offenbach, André; 5° Sonates pour le piano et violon, œu-

vre 9, 23 et 25, Paris, Pacini, Janet, Richaud; 6° Duo avec variations pour deux pianos, œuvre 12, Vienne, Hasslinger; 7° Trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 11, *Ib.*; 8° Deux trios *idem*, œuvre 16, Offenbach, André; 9° Trois trios *idem*, op. 20, Bonn, Simrock; 10° Trois quatuors pour deux violons, viole et basse, œuvre 26, Paris, Pacini; 11° Sonates pour piano seul, œuvres 5 et 30, Paris, Pacini, et Mayence, Schott; 12° Des fantaisies et des rondeaux pour le même instrument; 13° Des variations pour piano et violon, ou pour piano seul, et quelques autres compositions moins importantes. M. Berg a publié dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia* (t. 5, p. 89 et suiv.), un projet de méthode rationnelle de musique appliquée au piano, sous ce titre : *Ideen zu einer rationalenlher Methode der Musik mit Anwendung auss Clavierspiel*. Après quelques considérations préliminaires sur la position respective de l'élève et du maître, il y traite des causes qui retardent en général les progrès, de la mesure, de l'écartement des intervalles sur le clavier, du doigté, etc. Dans la seconde section de son travail, il examine la marche de l'enseignement en général, les procédés applicables à l'instruction particulière de chaque élève, la disposition des objets dans la leçon, les exercices de l'élève, etc. Ce petit ouvrage de M. Berg a été imprimé à part, et publié chez Schott, à Mayence, in-8°, en 1827, avec une préface de M. Godefroi Weber.

BERGAMASCO (ARCHANGELO), contrapuntiste italien du 16e siècle, fut vraisemblablement ainsi nommé du lieu de sa naissance, Bergame. On ne connaît de ce maître que des madrigaux qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma*, Rome et Venise, 1568. Ce titre fait voir que Bergamasco devait être employé comme chanteur ou comme compositeur dans quelque église de Rome.

BERGER (ANDRÉ), musicien aulique du prince de Wurtemberg, naquit à Dolsen en Misnie, vers 1580. On a de lui : *Harmoniæ sacræ* 4, 5, 6, 7 et 8 *vocibus concinendæ, etc.*, Augsbourg, 1606, in-4°; 2° *Teutsche weltliche Trawer und Klaglieder mit 4 Stimmen* (Chants funèbres et lamentables à quatre voix), Augsbourg, 1609; 3° *Threnodiæ Amatoriæ, das ist newe Teutsche weltliche Trawer und Klag Lieder nach art der weltlichen Villanellen mit 4 Stimmen*, Augsbourg, 1609. Trois motets de cet auteur, à six et à huit voix, ont été insérés dans les *Florilegii musici portensis* de Bodenchats.

BERGER (JEAN-GUILLAUME DE), professeur d'éloquence à Wittemberg, conseiller aulique de l'électeur de Saxe Auguste II, roi de Pologne, naquit à Géra, et mourut le 28 avril 1751. On a de lui : 1° *Dissertationes academicæ varii argumenti, etc.*, Guelferbyti, 1720, in-4°. C'est un recueil de trente-deux discours, parmi lesquels le 22e contient l'éloge d'un musicien nommé Jean Ulich, chanteur à Wittemberg; 2° *Eloquentia publica*, Leipsick, 1750, in-4°, recueil de discours, dont quelques uns contiennent des détails relatifs à l'histoire du chant de l'église, et à la réforme que Luther y apporta. Le 17e est intitulé : *De Martini Lutheri merito evangelicam instaurationem haud postremo qua disciplina sacri cantus emendatur*; le 18e : *De Martini Lutheri cura musica hymnodia sacra*; le 19e : *De Martini Lutheri hymnis ad propagationem religionis emendatæ utilibus*; le 20e : *De Martini Lutheri hymnis sacris ab iniqua censura vindicatis*. III. *De Ludis olympiis programma*, in stromat., acad. p. 867. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont été induits en erreur par E. L. Gerber, en plaçant l'époque de la mort de Berger en 1706.

BERGER (JEAN-ANTOINE), organiste de la cathédrale de Grenoble, né en 1719, mort en 1777, trouva, par ses méditations, le secret de produire sur l'épinette

et le clavecin les effets du *crescendo*, au moyen d'une mécanique que l'on mettait en jeu par la pression du genou. En 1762, il vint à Paris pour soumettre sa découverte à l'Académie des sciences, qui l'approuva et lui en donna des certificats; il la fit annoncer par souscription dans les journaux, mais comme on se bornait à l'admirer, il ne jugea pas à propos de la publier. Il paraît même en avoir détruit jusqu'aux moindres traces, car son fils ne trouva rien après sa mort qui eût rapport à cette invention. L'épinette verticale du père Mersenne lui avait suggéré l'idée d'ajouter un clavier à la harpe ordinaire, mais Frique, ouvrier allemand qui travaillait pour lui, lui enleva sa mécanique et ses plans. M. Dietz a reproduit de nos jours cette invention dans le *Clavi-Harpe;* mais elle n'a point eu de succès.

BERGER (JOSEPH). *Voyez* MUNTZ-BERGER.

BERGER (LOUIS), pianiste et compositeur, est né à Berlin, le 18 avril 1777. Son père, architecte employé par le gouvernement prussien, ayant perdu son emploi, dut quitter Berlin, et se rendre dans la petite ville de Templin, où Berger passa son enfance. Plus tard il fut envoyé à Francfort sur l'Oder. Après avoir fait dans cette ville des études musicales, il alla à Berlin, où il apprit la théorie de la composition sous la direction de Goerrlich, dont les lumières devinrent bientôt insuffisantes, ses progrès ayant été rapides. En 1801, il se rendit à Dresde, où il espérait de terminer ses études sous Naumann; mais il n'arriva près de cet artiste qu'au moment où il rendait le dernier soupir. Il exprima le chagrin que lui faisait éprouver cet événement inattendu dans une cantate funèbre dont le mérite fut vivement senti par les artistes. Il avait alors le dessein d'obtenir une place de maître de chapelle, mais son espoir ayant été déçu, il se retira à Berlin où il vécut en donnant des leçons de piano. Clémenti l'entendit en 1804, époque de son voyage à Berlin, et, frappé de la beauté de ses compositions et du talent qu'il possédait comme pianiste, il l'engagea à l'accompagner en Russie avec Klengel, qui était aussi devenu l'élève du grand artiste. Berger accepta cette proposition avec reconnaissance, et partit pour Saint-Pétersbourg. Partout il se fit entendre sous le patronage de son illustre maître, et partout il excita l'admiration des connaisseurs. A Pétersbourg il se lia avec Field et Steibelt. Le jeu sage et pur du premier exerça sur son talent une influence heureuse, sous le rapport du mécanisme. Son séjour en Russie fut de six années. Dans cet intervalle, il se maria à une jeune fille qui était sa fiancée depuis l'enfance; mais il eut le malheur de perdre et sa femme et l'enfant qu'elle lui avait donné, et sa disposition à la mélancolie et à l'humeur noire s'en augmenta. En 1812, il quitta Saint-Pétersbourg, où l'on dit que ses jours étaient menacés par des ennemis particuliers, et il se rendit à Stockholm, où il se lia d'amitié avec Mme de Staël. Il s'y fit entendre avec succès; mais l'humeur chagrine qui le tourmentait ne lui permit pas de s'y fixer; il ne tarda point à s'embarquer pour Londres où il retrouva son ancien maître, Clementi. Les concerts qu'il y donna le firent connaître avantageusement, et ses amis lui procurèrent des élèves dans les meilleures maisons. Berger demeura dans cette situation jusqu'en 1815, époque où il retourna à Berlin, après une absence de douze années. Depuis ce temps il s'est fixé dans cette ville, et s'y livre sans relâche à l'enseignement. Une paralysie nerveuse du bras droit ne lui permet plus de se faire entendre en public, depuis plusieurs années.

Les connaisseurs considèrent depuis long-temps Berger comme un artiste d'un talent très élevé, soit comme virtuose, soit comme compositeur. Son talent d'exécution était moins remarquable sous le rapport du brillant que sous celui de la pureté et de l'expression. Sa manière était

large, grandiose et pleine d'inspiration. Ses élèves les plus remarquables sont MM. Félix Mendelsohn et W. Traubert. On remarque dans ses compositions le caractère de grandeur et de large harmonie qui se produisait dans ses improvisations lorsqu'il possédait toute la puissance de son exécution. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une sonate pathétique en *ut* mineur pour piano, œuvre 1er, Leipsick, Péters; 2° D'autres sonates, œuvres 9, 10 et 18, Berlin; 3° Une sonate pour piano à quatre mains, œuvre 15, Berlin, Lane; 4° Préludes et fugues, op. 5, Berlin, Schlesinger; 5° Préludes *à la turque*, op. 8, *Ib.*; 6° Douze Études, op. 11; Hambourg, Christiani; 7° Rondeau pastoral, *Ibid.*; 8° *Toccate* en forme de rondeau, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 9° Des airs russes et norvégiens variés; 10° Divers recueils de chants à plusieurs voix, Berlin, Hambourg et Offenbach; 11° Huit recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, publiés à Offenbach, chez André; 12° Trois marches militaires, op. 16, en harmonie, publiées en partition à Berlin, chez Lane; 13° Trois marches d'infanterie, pour musique militaire, *Ibid.*

BERGIER (NICOLAS), naquit à Reims, le 1er mars 1567, selon la *Biographie universelle*, et en 1557 suivant Bayle, Moréri et Niceron. Il fit ses études à l'université de cette ville, et fut ensuite précepteur des enfans du comte de Saint-Souplet, grand-bailly de Vermandois. Ayant été reçu avocat, il fut nommé professeur de droit, puis syndic de sa ville natale; cette dernière charge l'ayant obligé à faire quelques voyages à Paris, pour les intérêts de ses concitoyens, il s'y lia d'amitié avec Dupuy, Peireisc, le Père Mersenne, et le président de Bellièvre. Il mourut à Grignon, maison de campagne de cet illustre magistrat, le 18 août 1623. Le nom de Bergier est connu principalement par son *Histoire des grands chemins de l'empire romain*. Le Père Mersenne cite de lui (Commentar. in Genes. c. 4. v. 21), une dissertation intitulée *de Modis musicis, de vocis humanæ atque soni præstantiá*, qui n'a point été imprimée.

BERGOBZOOMER (CATHERINE), née Leidner, à Vienne, en 1753, était, en 1770, au service de l'impératrice Marie-Thérèse, sous le nom de Schindler, et chantait comme *prima donna* dans l'opéra *seria* et *buffa*. Elle avait pris le nom de Schindler de son beau-frère, directeur de l'école de peinture, qui l'avait élevée et placée au théâtre de la cour. En 1777, elle se maria, et prit le nom sous lequel elle figure ici. Engagée au théâtre italien de Brunswick, elle y chanta depuis 1780 jusqu'en 1783, époque où elle passa au théâtre National de Prague, que le comte de Nostiz venait d'établir. Elle y est morte au mois de juin 1788, âgée seulement de trente-cinq ans. Cette cantatrice a joui d'une grande réputation.

BERGROT (OLAUS), savant suédois, né à Helsinge, vers la fin du 17e siècle, fut aussi bon luthiste et professeur de musique à Upsal, vers 1717. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *Exercitium academicum instrumenta musica leviter delineans, quod consentiente ampliss. Facult. Philos. in Reg. Acad. Upsaliensi, sub præsidio ampliss. et celeberr. viri Mag. Johannis Vallerii, Math. Prof. Reg. et Ordin. pro honoribus philosophicis publico bonorum examini modeste submittit S. R. M. Alumnus Olavus O. Bergrot, Helsingus, in Aud. Gust. Maj. ad d. 7 Die. Anni* 1717. Upsal, 1717, 34 pages in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BERGT (CHRÉTIEN-DIEUDONNÉ-AUGUSTE), organiste de l'église Saint-Pierre, à Bautzen, né à Oeberan, près de Freyberg, le 17 juin 1772, fit de si rapides progrès dans ses études, et particulièrement dans les langues anciennes, que son père conçut le projet de le faire entrer dans l'état ecclésiastique, et qu'il le mit fort

jeune encore dans l'école do la Croix (*Kreutz-schule*), à Dresdo. Après y avoir achevé ses humanités, il alla à Leipsick, en 1790, pour y étudier la théologie, suivant le désir do ses parens. Jusque-là, la musique n'avait été pour lui qu'un délassement; il jouait du piano et un peu de violon; mais seulement comme peut le faire un amateur qui ne donne quo peu do temps à l'étude de l'art. Cependant ses connaissauces dans la théologie commençaient à être assez étendnes pour qu'il eût lo temps d'assister à des coucerts publics qui développèrent son goût pour la mnsique. Son penchant pour cet art devint si vif, qu'il résolut d'abandonner la théologie pour s'y livrer sans réserve. L'orgue était l'instrument qu'il préférait; il en étudia le mécanisme avec persévérance, et se procura des livres do théorie pour apprendre les règles de l'harmonie et de la composition. Malheureusement il avait perdu beaucoup de temps; l'âge de la facilité était passé, et ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à produire ses premiers ouvrages. Ce fut en 1801, c'est-à-dire à l'âge de 29 ans, qu'il fit paraître quelques chansons allemandes, trois sonates pour le piano, et un petit intermède intitulé *List gegen list* (Ruse contre ruse) qui fut publié en partition chez Breitkopf et Haertel. Comme organiste, il s'était fait remarquer en jouant avec un talent distingué sur plusieurs orgues de Leipsick; sa réputation ne tarda pas à s'étendre, et l'orgue de l'église principale de Bantzen lui fut confié en 1802. Pen de temps après, il obtint les places de professeur du séminaire et de directeur de la société de chant. Depuis lors il a eu de grands succès dans l'enseignement, ayant formé beaucoup d'élèves distiugués. Les ouvrages qu'on connaît de lui sont : *Pour l'église.* 1° L'oratorio de la *Passion*, en trois parties (texte d'Anger); cet ouvrage a été publié sous le titre de *Christus durch Leiden verherrlicht*, en partition, chez Hofmeister, à Leipsick. Il est écrit pour quatre voix principales, chœur et orchestre. C'est l'œuvre 10me de l'auteur; 2° Hymne : *So weit der sonne Strahlen*, à quatre voix et orchestre, op. 17, *Ibid.*; 3° Hymne de Pâques : *Christus ist erstanden*, à quatre voix et orchestre, œuvre 18, *Ibid.*; 4° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, en latin et en allemand, op. 19, *Ibid.*; 5° Collection de chants religieux pour soprano, alto, tenor et bosse, sans accompagnement, premièro suite, *Ibid.*; 6° L'ancienne mélodio du cantique : *Herr Gott dich loben wir*, avec un autre texte, arrangée ponr quatre voix, qnatre trombones, trompettes, timbales et orgue. Partition, *Ib.* La plnpart do ces compositious ont été exécutées dans les églises d'Allemagne, et y ont produit beaucoup d'effet. *Pour le théâtre*; 7° *Laura et Fernando*, opéra en trois actes; 8° *Die Wunderkur* (La Cure merveilleuse), en trois actes; 9° *List gegen list* (Rose coutre ruse), intermède en nn acte; 10° *Erwin et Elmire* (de Gœtbe), opérette en un acte; 11° *Das Stœndehen* (La Sérénade), intermède; 12° *La Fête de l'anniversaire de la naissance du poète*, vaudeville avec des airs nonveaux; 13° *Mitgefühl* (La Sympathie), vandeville avec des airs nouveaux. *Pour l'orchestre.* 14° Symphonie, œuvre 12, Leipsick, Hofmeister; 15° Symphonie concertante pour clarinette et basson, œuvre 6me. *Pour la chambre :* 16° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, œuvre 1er, Leipsick, Br. et Haertel; 17° Six danses allemandes pour le piano, op. 11, Leipsick, Hofmeister; 18° Variations sur *God save the King*, pour le piano, Leipsick, Peters. 18° Deux recueils de chansons allemandes pour plusieurs voix, avec accompagnement de piano, œuvres 7 et 15, *Ibid.*; 20° Air pour voix de soprano, avec chœur et accompagnement de piano, Leipsick, Hofmeister; 21° Cantate de noces pour quatre voix, avec accompagnement de piano, op. 20; 22° Huit suites de trios ponr soprano, tenor et basse, avec accompagnement de piano, Leipsick, Peters; 23° *Le Congé*,

10*

chanson à voix seule, avec accompagnement de piano. Ce morceau, qui a obtenu un succès populaire, a été publié dans toutes les grandes villes de l'Allemagne. Le dernier ouvrage de Bergt est un petit écrit qui a pour titre : *Etwas zum Choral und dessen Zubehoer* (Quelques mots sur le chant choral et sur ce qui s'y rattache), pour l'usage des séminaires, Leipsick, Kummer, in-8°, 1832.

BERINGER (MATERNE), chanteur à Weissembourg en Nortgaw, au commencement du 17me siècle, a publié un Traité élémentaire de l'art du chant, sous ce titre : *Musica, das ist die Singkunst, der lieben Jugend zum Besten in Frag und Antwort verfasst*, Nuremberg, 1605, in-8°. Une deuxième édition améliorée de cet ouvrage dans la même ville, en 1610, deux parties in-4°.

BÉRIOT (CHARLES-AUGUSTE DE), violiniste célèbre, issu de parens nobles et d'une famille ancienne et considérée, est né à Louvain le 20 février 1802. Orphelin dès l'âge de neuf ans, il trouva dans M. Tiby, professeur de musique en cette ville, un tuteur, un second père et un maître qui s'occupa avec zèle de développer ses heureuses dispositions pour la musique. Déjà il était parvenu à un certain degré de force sur le violon, et ses progrès avaient été si rapides qu'il put se faire entendre dans le concerto de Viotti, en *la* mineur (lettre H), avant d'avoir atteint sa neuvième année, et qu'il y excita l'admiration de ses compatriotes. La nature a donné à De Bériot le sentiment d'une exquise justesse d'intonation qui s'est unie, dans son jeu, à un goût naturel plein d'élégance. Doué d'ailleurs d'un esprit méditatif, et n'ayant aucun modèle qu'il pût imiter dans ce qui l'entourait, il cherchait en lui-même le principe du beau, dont il ne pouvait avoir de notions que par l'action spontanée de son individualité. C'est peut-être ici le lieu d'examiner ce qui a pu donner lieu au bruit qui s'était répandu, qu'il avait été l'élève de Jacotot. Ce fait, accrédité par l'auteur de *l'Enseignement universel*, et par les déclarations de De Bériot lui-même, exige quelques explications. L'attention générale des habitans de la Belgique était fixée, depuis plusieurs années, sur les résultats qui paraissaient être obtenus par la méthode de Jacotot ; les progrès en toute chose tenaient, disait-on, du prodige. De Bériot voulut savoir quels avantages il pourrait retirer pour lui-même des procédés de cette méthode; il eut des entretiens avec son inventeur, en n'en apprit guère que deux choses, savoir, que la persévérance triomphe de tous les obstacles, et qu'en général on ne veut pas sincèrement tout ce qu'on peut. Le jeune artiste comprit ce qu'il y avait de vrai dans ces propositions, et son intelligence sut les mettre à profit. Voilà comment De Bériot fut l'élève de Jacotot; il ne pouvait pas l'être autrement, car il n'est pas certain que celui-ci fût capable de juger si le violiniste jouait juste ou faux. Quoi qu'il en soit, une heureuse organisation morale et physique, une éducation bien commencée, et le travail le mieux réglé ne tardèrent point à conduire De Bériot jusqu'à la possession d'un talent très remarquable, auquel il ne manquait plus que le contact de beaux talens d'autres genres pour acquérir du fini, se coordonner dans toutes ses parties, et prendre un caractère déterminé.

De Bériot avait dix-neuf ans lorsqu'il quitta sa ville natale pour se rendre à Paris ; il y arriva vers le commencement de l'année 1821, et son premier soin fut de jouer devant Viotti, alors directeur de l'Opéra. Après l'avoir écouté avec attention, ce célèbre artiste lui dit : « Vous « avez un beau style ; attachez-vous à le « perfectionner; entendez tous les hommes « de talent ; profitez de tout, et n'imitez rien. » Cet avis semblait impliquer celui de ne point avoir de maître ; cependant De Bériot crut devoir prendre des leçons de Baillot, et il entra au Conservatoire dans ce dessein ; mais il ne tarda à s'apercevoir que déjà son talent

avait un caractère propre qu'il serait difficile de modifier sans que son originalité en souffrît. Il ne resta donc que peu de mois dans les classes du Conservatoire, rentra sous sa direction personnelle, et bientôt il se fit entendre avec un succès brillant dans quelques concerts. Ses premiers airs variés, compositions pleines de grâce et de nouveauté, parurent et augmentèrent sa réputation naissante. Sa manière de les exécuter y ajoutait un charme inexprimable. Tous ceux qu'il a publiés sont devenus le répertoire habituel d'un grand nombre de violinistes.

Après avoir brillé à Paris, De Bériot partit pour l'Angleterre où il ne fut pas moins bien accueilli, surtout dans les voyages subséquens qu'il y fit. A Londres et dans quelques autres villes de la Grande-Bretagne, il donna des concerts où son beau talent se fit applaudir avec transport. Engagé à diverses reprises, pour jouer au concert philharmonique, il le fut aussi pour quelques-uns des *Meetings* ou fêtes musicales qui se donnent annuellement dans les principales villes de l'Angleterre. De retour dans sa patrie, riche d'une renommée déjà brillante, il y fut présenté au roi Guillaume, qui, bien qu'il aimât peu la musique, comprit la nécessité d'assurer l'indépendance d'un jeune artiste qui promettait d'honorer son pays; il lui accorda une pension de 2000 florins, avec le titre de *premier violon solo* de sa musique particulière. La révolution de 1830 a privé De Bériot de ces avantages.

Depuis treize ans que le talent de cet artiste a commencé à se faire connaître, il s'est agrandi par degrés, et maintenant il est arrivé au point de pouvoir être considéré comme celui qui, dans le solo, réunit le plus de conditions nécessaires pour atteindre à la perfection, bien qu'il s'y trouve moins de hardiesse, d'originalité, et qu'il inspire moins d'étonnement que celui de Paganini. La critique, qui ne perd jamais ses droits, a reproché autrefois à De Bériot de joindre un peu de froideur à sa pureté; cette critique lui a été utile, car maintenant la chaleur et la vigueur d'archet ne sont pas moins remarquables dans son jeu que la justesse et le goût. On se plaignait aussi que, bornant l'essor de son talent à composer et à jouer des airs variés, il se renfermait dans un cadre trop petit: il s'est encore justifié de ce reproche en composant des concertos qu'il a fait entendre dans quelques concerts, et dans lesquels il a déployé des proportions plus grandes de conception et d'exécution. Le dernier de ces concertos est plein d'originalité. Devenu l'ami de la célèbre Mme Malibran, De Bériot a voyagé avec elle en Italie, en Angleterre et dans la Belgique. Les fréquentes occasions qu'il a eues d'entendre cette femme inspirée, paraissent avoir exercé la plus heureuse influence sur son talent. A Naples, où il s'est fait entendre dans un concert donné au théâtre St.-Charles, il a obtenu un succès d'enthousiasme fort rare chez les Italiens, car cette nation, passionnée pour le chant, n'accorde que peu d'attention aux instrumens.

Les ouvrages que De Bériot a publiés jusqu'à ce jour sont: 1° Sept thèmes originaux variés pour le violon, avec accompagnement de quatuor, de piano ou d'orchestre, Paris, Troupenas. 2° Trio sur des airs de *Robin des bois* (*Freyschütz*), pour violon, piano et violoncelle, op. 4 *Ibid.* 3° Air varié pour la voix, composé pour Mlle H. Sonntag, *Ibid.* 4° Fantaisie pour piano et violon sur le chœur des drapeaux du *Siége de Corinthe*, en société avec Th. Labarre. *Ibid.* 5° Fantaisie pour piano et violon sur des motifs de l'opéra de *Moïse*, avec Labarre, *Ibid.* 6° Dix études ou caprices, op. 9, *Ibid.* On connaît de lui trois concertos avec orchestre. Il écrit, dit-on, en ce moment un opéra.

BERLIN (JEAN-DANIEL), organiste distingué, de la cathédrale de Drontheim, en Norwége, naquit à Memel, en Prusse, en 1710. Après avoir acquis, sous la direction de son père, une grande habileté dans son art, il alla s'établir à Copenhague,

en 1730, et y demeura jusqu'en 1737, où il fut appelé à Drontheim, comme organiste, charge qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1775. On a de lui des élémens de musique en Danois, sous ce titre : *Musikalske elementer, eller anleiding til Forstand paa de Første tinge i Musiken.* Drontheim, 1742, in-4°. Une traduction allemande, intitulée : *Anfangsgrund der Musik zum Gebrauch der Anfænger,* a paru en 1744. Berlin a aussi publié une Instruction sur la tonométrie, sous ce titre : *Anleitung zur Tonometrie, oder wie man durch Hülfe der logarithmischen Progressions rechnung die sogen annte gleichswehende musikalische Temperatur leicht und bald ausrechnen kann; nebst einem Unterrichte von dem* 1752. *erfundenen und eingerichteten Monochordum*, Copenhague et Leipsick, 1767, in-8°, de 48 pages. Ses compositions consistent en un œuvre de sonates pour le clavecin, Augsbourg, 1751, et une sonate pour le même instrument, restée inédite.

BERLIOZ (HECTOR), compositeur, est né à la Côte-St.-André (Isère), en 1803. Fils d'un médecin de quelque réputation dans le pays qu'il habite, M. Berlioz fut envoyé à Paris, après avoir achevé ses études de collége, pour y suivre les cours de l'école de droit. Il savait alors peu de chose de la musique ; le flageolet, et je crois, la guitare, étaient les seuls instrumens dont il eût quelques notions. Cependant, quoiqu'il eût alors près de vingt ans, et qu'il sût à peine déchiffrer quelques notes, il était passionné pour cet art qu'il connaissait si peu, et plusieurs fois il avait en vain supplié ses parens de permettre qu'il se livrât exclusivement à sa culture. Au sein de la capitale des arts, il était difficile que sa passion ne s'accrût pas au lieu de s'éteindre. Elle exerça bientôt sur lui tant d'empire, qu'il abandonna l'étude du droit pour entrer au conservatoire. Irrité de voir son autorité méconnue, son père le priva des moyens d'existence qu'il lui avait fournis jusque-là, et M. Berlioz n'eut plus d'autre ressource que de se faire admettre comme choriste au théâtre du *Gymnase dramatique.* Il voulait être compositeur, mais pour arriver à son but, il voulait prendre la route la plus courte et non la plus sûre. Apprendre à jouer du piano, instrument presque indispensable pour instruire harmoniquement une oreille qui n'a point été formée dans l'enfance, faire des études de lecture, acquérir quelque connaissance du style propre des diverses écoles et des maîtres les plus célèbres, tout cela lui paraissait trop long. D'ailleurs, la musique qui se produisait d'une manière vague dans sa tête ne ressemblait à rien de tout cela. L'histoire de l'art, il la commençait à lui, et, sauf la musique de la *Vestale* de Spontini, dont le souvenir se rattachait à ses premières impressions, il connaissait peu de chose des œuvres les plus renommées, et n'estimait guère ce qu'il connaissait; car il y trouvait trop de savoir, et pas assez de cette indépendance et de cette individualité de pensée qu'il se flattait de posséder.

Avec de telles dispositions, il n'y a guère d'études possibles ; aussi n'en fit-il que de mauvaises, parce qu'il les faisait avec dégoût et qu'il n'en comprenait pas le but. Bientôt fatigué du joug qu'elles imposaient, il sortit de l'école où il avait à peine entrevu quelque chose des procédés de l'art, et libre enfin de toute gêne, il résolut de n'avoir plus d'autre maître que sa propre expérience.

L'inhabitude d'écrire était telle en M. Berlioz, et ses idées étaient si étrangères au formes connues de la musique, que le premier ouvrage qu'il fit entendre parut absolument inintelligible à ceux qui l'exécutèrent et à ceux qui l'entendirent. C'était une messe à quatre voix avec chœur et orchestre. Convaincu, toutefois, de la réalité de sa mission musicale, il ne se laissa point ébranler par les plaisanteries que fit naître sa production, et sa persévérante vocation se remit à l'œuvre avec

ardeur. Une ouverture de *Waverley*, une autre, d'un drame appelé *Les Francs-Juges*, un *Concert de Sylphes*, une *Symphonie fantastique*, une ouverture de la *Tempête de Shakespeare*, des scènes du *Faust* de Gœthe, des *Mélodies* de Moore, marquerent tour à tour la route qu'il voulait suivre, et le parti pris de son imagination. Sa pensée, d'abord incertaine, obscure pour lui-même, finit par se dessiner, et l'on y put voir que les passions violentes y dominaient, que le génie de la mélodie y était étranger, et que l'instinct des effets d'instrumens était le don le plus précieux dont la nature avait doué M. Berlioz. Prodigue envers lui de ce côté, elle ne lui avait pas donné la sagesse nécessaire pour ne point abuser de ses dons. Des effets, toujours des effets! voilà ce que voit M. Berlioz dans la musique, et l'on peut affirmer qu'ils composent les trois quarts de la sienne. Il est juste de dire qu'ils sont souvent heureux, et qu'ils le seraient encore plus, si leur auteur en ménageait l'usage. Quant au plan, je n'en saisis pas l'ombre dans ce que M. Berlioz a publié jusqu'à ce jour. Bien différent en cela de Beethoven, dont il s'est souvent étayé pour excuser ses écarts, il ne paraît pas avoir compris l'utilité d'un certain retour périodique des idées, et lorsqu'il les répète, c'est d'une manière uniforme et monotone. Ses rares mélodies sont dépourvues de mètre et de rhythme, et son harmonie, assemblage bizarre de sons peu faits pour se rencontrer, ne mérite pas toujours ce nom. D'ailleurs, le charme manque dans tout cela, parce que, tout entier à sa pensée, M. Berlioz ne sait point l'art d'en suspendre le cours par des épisodes inattendus, comme l'ont fait de tout temps les hommes d'un génie original, et plus que tout autre, Beethoven.

L'opinion qui vient d'être émise, bien que partagée par un grand nombre de musiciens instruits, n'est point unanime, et je ne veux pas lui donner plus d'autorité que n'en mérite mon propre jugement. Selon moi, ce que fait M. Berlioz n'appartient pas à l'art que j'ai l'habitude de considérer comme la musique, et j'ai la certitude la plus complète que les conditions de cet art lui manquent. Mais il est possible que j'apprécie mal les qualités qu'il possède, ou même que je ne les aperçoive pas du tout. Il faut bien que d'autres les aient comprises puisqu'elles excitent en eux une vive admiration pour ces mêmes choses qui me causent des sensations désagréables. Ceux dont je parle sont des jeunes gens que le besoin d'une transformation des arts tourmente, qui s'agitent pour la réaliser, et qui ne voient pas que le principe manque à leur entreprise. Les admirateurs passionnés de M. Berlioz sont des peintres, des poètes, en général, des hommes étrangers à la musique. Entre eux et nous, musiciens, le temps seul pourra prononcer. Il est trop tôt pour apprécier la réalité de la mission de M. Berlioz; douze ans environ se sont écoulés depuis la production de ses premiers essais : un temps égal est encore nécessaire pour que sa place lui soit assignée.

Plusieurs fois il s'est présenté aux concours de l'institut de France pour y disputer le grand prix de composition musicale; en 1828, le second prix lui fut décerné; deux ans après il obtint le premier. Cette fois, c'est au bruit du canon de juillet, et lorsque les boulets allaient frapper le palais des arts, où il était enfermé, qu'il trouva ses inspirations. Le sujet de la scène qu'il composa dans cette circonstance était *Sardanapale*. Cette cantate fut exécutée le 30 octobre de la même année, à la séance publique de l'Académie des beaux-arts. Parti pour l'Italie où l'appelait son titre de pensionnaire du gouvernement, M. Berlioz y resta peu de temps, parce que, dans sa disposition d'esprit, l'Italie n'avait rien à lui dire en musique. Il n'alla même pas en Allemagne, comme l'exigent les réglemens de l'Institut, et le désir de suivre le plan qu'il s'é-

tait tracé le ramena bientôt à Paris. Depuis ce temps (1832) il a donné beaucoup de concerts où un nombreux orchestre a fait entendre ses compositions.

On a publié à Paris, chez M. Schlesinger, diverses compositions de M. Berlioz, savoir : 1° *Scènes de Faust*, de Gœtho, avec accompagnement de piano ; 2° *Mélodies* de Moore, *idem ;* 3° *Symphonie fantastique*, arrangée pour le piano, par M. Listz. M. Berlioz s'est fait écrivain sur la musique et a donné des articles sur cet art dans plusieurs journaux politiques et dans la *Gazette musicale* de M. Schlesinger. Il est anjonrd'hni rédacteur an *Journal des Débats*. En 1833, il a éponsé Miss Smithson, actrice qni a en dn succès à Paris, lorsqn'on y établit un théâtre anglais, vers 1827.

BERLOT (Mlle ÉLISA), professenr de piano à Paris, est née dans cette ville en 1802. Fille d'un peintre qui était attaché comme violiniste à l'Opéra-Comique, elle fut destinée à la musique dès son enfonce, et placée au conservatoire comme élève. Elle y reçnt des leçons de piano de M. Pradher, et y obtint au concours un premier prix pour cet instrnment. Elle a pnblié environ quinze œuvres qui consistent principalement en airs variés et fantaisies sur des thèmes anglais, allemands, snr la tyrolienne de Mme Gail, la ronde d'*Emma*, de M. Auber, les airs de *la Dame Blanche*, etc. Tous ces morceaux ont été gravés à Paris.

BERLS (JEAN-AODOLPHE), organiste et compositenr, naquit à Alach, près d'Erfurt, lo 8 mai 1758. A l'âgo de huit ans il prit des leçons de piano et de violon de Krenzmüller, et Wechmar lni donna des leçons de chant. En 1771, il entra an gymnase d'Erfnrt, et se lia d'amitié avec quelques élèves do Kittel qui lni enseignèrent à jouer de l'orgno. Reichard, recteur dn gymnase et organiste de l'église dn Commerce, lni donna ensuite des leçons d'harmonio et de composition. Nommé, en 1780, organiste à Nœda, dans la Thoringe, il y a passé le reste de ses jours. Il a composé des morceanx do musique d'église pour toutes les fêtes de l'année, des oratorios, des cantiques, des symphonies, des sonates à quatre mains pour le piano, et qnatre-vingt-seize variations sur un air allemand. Tons ces ouvrages sont restés en manuscrit. Il a publié à Leipsick, en 1797, *Trente mélodies nationales pour le piano*. Un second recueil devait snivre le premier, mais il n'a pas paru.

BERMUDO (JEAN), moine fraociscain à *Eioja* en Andalonsie, né à *Assigi* en Bœtique, a écrit : *Libro de la declaracion de instrumentos*, Grenade, 1555, in-4°. La seconde édition a parn à Ossona, en 1599, in-4°. C'est un livre fort curieux et fort instrnctif sur les instrumens du seizième siècle ; il a en ontre anjoord'hui le mérite d'une rareté excessive, même en Espagne.

BERNABEI (JOSEPH-HERCOLE), savant compositeur do l'école romaine, naquit à Caprarola, bourg des États de l'Église. Il eut pour maître dans l'art d'écrire Horace Benevoli. Ses étndes étant terminées, il remplit d'abord les fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latrao, depuis le mois de décembre 1662 jusqu'à la fin du mois de mars 1667. De-là il passa au service de l'église Saint-Lonis *des Français*. A la mort d'Horace Benevoli, son maître, lo chapitre du Vaticau le nomma son successenr, comme maître de la chapello *Giulia*, le 20 juin 1672 ; mais il n'occnpa cette place que pen de temps, car Jean Gaspard de Kerl ayant qnitté le service do la cour de Munich en 1673, le prince électoral de Bavière appela Bernabei ponr lui succéder [1]. Arrivé dans cette

[1] Burney, qui a été copié par les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810), et par l'abbé Bertini (*Dizion. degli scrittori di musica*), est tombé dans une singulière inadvertance sur la date de la nomination de Bernabei à la place de maître de chapelle à Munich. il la place en 1650 : cependant il avoue qu'il succéda à Benevoli dans la place de maître de chapelle du Vatican; or celui-ci ne mourut qu'en 1672.

cour, il y écrivit l'opéra intitulé : *La conquista del vello d'oro in Colco*, qui fut représenté en 1674, et la même année *La Fabrica di Corone*. En 1680, il donna aussi : *Il Litigio del cielo e della terra, conciliato dalla felicità di Baviera*. Il mourut à Munich, en 1690, à l'âge d'environ 70 ans. Ses meilleurs élèves sont Augustin Steffani et Joseph-Antoine Bernabei, son fils. On conserve dans les archives de la basilique du Vatican des messes, des psaumes et des offertoires à quatre, huit, douze et seize voix composées par ce maître : ces compositions sont inédites. Peu d'ouvrages de sa composition ont été publiés. Je ne connais que ceux dont les titres suivent : 1° *Madrigali a cinque e sei voci*, Venise, 1669 ; 2° *Opus Motettarum*, Munich, 1690. Cet ouvrage n'a été publié qu'après la mort de l'auteur. Un autre recueil de motets de Bernabei, à trois et à quatre voix, avec ou sans instrumens, a paru aussi à Amsterdam, en 1720, in-fol. La musique d'église de ce compositeur appartient à l'école du style concerté, qui, parmi les maîtres romains, succéda au style pur et sévère de Palestrina. La facilité de Bernabei à traiter dans ce style les compositions à grand nombre de parties, égale presque celle de Benevoli. Je possède un *Dixit* de ce grand maître, pour huit voix réelles avec instrumens, composé à Munich, en 1678 ; ce morceau peut être considéré comme un chef-d'œuvre en son genre.

BERNABEI (JOSEPH-ANTOINE), fils du précédent, naquit à Rome, en 1659, et fut élève de son père avec lequel il alla à Munich. Il composa pour cette cour les opéras suivans : *Alvida in Abo*, en 1678 ; *Enea in Italia*, 1679 ; *Ermione*, 11 juillet 1680 ; *Niobe regina di Tebe*, 1688 ; *La gloria festeggiante*, 18 janvier 1688. Après la mort de son père (en 1690), il fut nommé directeur de la chapelle du prince électoral, et ensuite conseiller de ce prince. On a imprimé les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Orpheus ecclesiasticus*, consistant en plusieurs messes, Augsbourg, 1698 ; 2° *Missæ VII, cum quatuor vocibus rip.* Vienne, 1710, in-fol. Le pere Martini a inséré dans son *Essai fondamental pratique de contre-point fugué*, t. 2, p. 127, un *Agnus Dei* à quatre voix, de cet auteur, et p. 251 un *Ave Regina cœlorum* à sept, du même, remarquable par un triple canon fort bien fait. J. A. Bernabei est mort à Munich, le 9 mars 1732.

BERNABEI (VINCENT), second fils d'Hercule, naquit à Rome, en 1666, et fut élève de son père. On connaît plusieurs opéras de sa composition, parmi lesquels on remarque celui d'*Heraclio*, représenté à Munich, en 1690. Il a fait représenter aussi à Vienne : *Gli accidenti d'amore*, vers 1689.

BERNACCHI (ANTOINE), célèbre sopraniste, né à Bologne, vers 1700, s'est fait une grande réputation comme chanteur et comme professeur. Élève de Pistocchi, il passa plusieurs années chez cet habile maître, qui l'assujettit à de longs exercices pour assurer la pose de la voix, l'émission du son et *le phrasé*. Ses progrès justifièrent les soins du professeur, et son apparition sur le théâtre produisit un effet si extraordinaire, qu'il fut appelé *le roi des chanteurs*. Son premier début eut lieu en 1722 ; peu de temps après il entra au service de l'électeur de Bavière, et ensuite à celui de l'empereur. En 1730, il fut engagé par Handel pour le théâtre qu'il dirigeait à Londres. Ce fut vers cette époque que ce grand chanteur changea sa manière, et qu'il fit entendre pour la première fois les traits de chant auxquels les français donnent le nom de *roulades*. Ce nouveau style eut un succès prodigieux et entraîna tous les chanteurs dans une route nouvelle, malgré les cris des partisans de l'ancienne méthode, qui accusaient Bernacchi de perdre l'art du chant. Martinelli, dans son Dictionnaire d'Anecdotes, dit de lui, qu'il avait sacrifié l'expression au désir de montrer son habileté dans l'exécu-

tion des passages les plus difficiles. Algarotti semble confirmer ce jugement, dans son Essai sur l'opéra, en disant qu'il était l'anteur des abus qui se glissèrent alors dans le chant. J. J. Rousseau assure même (Dict. de Mus.) que Pistocchi, ayant entendu son ancien élève, s'écria : *Ah! malheureux que je suis! je t'ai appris à chanter, et tu veux jouer.* Quoi qu'il en soit, le désir de propager sa nouvelle manière, engagea Bernacchi à retourner en Italie, vers 1736, pour y fonder une école de chant, d'où sont sortis Raff, Amadori, Mancini, Guarducci et une foule d'autres virtuoses. Il n'est pas inutile de faire observer que, nonobstant l'opinion des écrivains qui ont attribué à Bernacchi l'invention des *gorgheggi* ou *roulades*, il ne fit que remettre en usage des traits qui avaient été employés dès le seizième siècle, avant que la musique de théâtre eût pris un caractère purement expressif, et qu'il leur donna seulement une forme plus développée et plus analogue au caractère de la musique instrumentale.

BERNARD (S.), naquit en 1091, au village de Fontaine en Bourgogne. Après avoir fait de brillantes études dans l'université de Paris, il prononça ses vœux dans le cloître de Citeaux, et peu de temps après il fut nommé abbé de Clairvaux. En 1140, il assista au concile de Sens, et, plein d'un zèle fougueux, et peut-être d'envie contre le malheureux Abailard, il provoqua sa condamnation avec chaleur. Chargé par Eugène III de prêcher une croisade, il s'en acquitta avec zèle, et sut déterminer Louis VII à se croiser, malgré les avis de Suger, abbé de Saint-Denis. Bernard mourut le 20 avril 1153, après avoir fondé, tant en France qu'en Allemagne et en Italie, cent soixante maisons de l'ordre qu'il avait institué. Il est auteur d'un petit ouvrage sur le chant ecclésiastique intitulé : *De cantu, seu correctione antiphonarii*; on le trouve dans le tome second de l'édition de ses œuvres donnée par Mabillon. L'abbé Gerbert l'a aussi inséré dans sa collection des *Écrivains ecclésiastiques sur la musique*, tome II, p. 265-277, sous le titre de *Tonale*. Voyez, sur cet ouvrage les observations de Mabillon, tome II, p. 691, de l'édition des œuvres de S. Bernard. On peut consulter aussi *L'histoire littéraire de S. Bernard*, par D. Clémencet, Paris, 1773, in-4°, qui forme le treizième volume de l'Histoire littéraire de la France, par les Bénédictins. L'ouvrage de S. Bernard est de peu d'importance pour l'histoire du chant ecclésiastique. Il y traite des tons sous la forme du dialogue. Quelques auteurs ont mis en doute que cet opuscule soit réellement de S. Bernard.

BERNARD (ÉMERY), né à Orléans dans le 16e siècle, a écrit : *Briève et facile méthode pour apprendre à chanter en musique*, Paris, Jehan Petit, 1514, in-8°. Il y a eu deux autres éditions de ce livre, l'une publiée à Orléans en 1561, in 4°, et l'autre à Genève, en 1570.

BERNARDI (ÉTIENNE), maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, et maître de la musique des académiciens philharmoniques de la même ville, naquit vers la fin du seizième siècle. Il semblerait, d'après le titre d'un livre de ses motets, imprimé à Salzbourg en 1634, qu'il était alors chanoine et maître de chapelle de la cathédrale de cette dernière ville, car on y lit, après son nom : *Canonicus zu St.-Mariæ ad Nives und Metropolitanæ ecclesiæ zu Salzburg*. Cependant Mazzuchelli (*Gli scrittori d'Italia*) et Quadrio (*Stor. e rag. d'ogni poesia, c.* 170 *et* 178 *agg. e corres.* t. VII) n'en disent rien. On a de Bernardi un petit traité élémentaire de composition intitulé : *Porta musicale per la quale il principiante, con facile brevità, all'acquista delle perfette regole del contrapunto vien introdotto.* Vérone, 1615, in-4° de 20 pages. La seconde édition a paru à Venise en 1639, in 4°. Cet ouvrage a le mérite de la clarté et de la concision. Bernardi promettait, dans sa préface, de donner une seconde partie, qui aurait contenu les règles des divers contrepoints

doubles, celles des modes, des temps et des prolations, eto; mais il ne paraît pas qu'il ait tenu sa promesse. Les compositions de ce maître sont: 1° *Madrigali a quattro*, 1611; 2° *Madrigali a sei, lib.* 1; 3° *Idem, a tre, lib.* 1 *op.* 3; 4° *Salmi a quattro; op.* 4; 5° *Il secondo libro de' madrigali a cinque*, Venise, 1616, *in*-4°; 6° *Misse a quattro e cinque voci, op.* 6; *Salmi a cinque voci, op.* 7; 8° *Concerti academici, lib.* 1, *op.* 8; 9° *Madrigali a cinque voci, lib.* 2, *op.* 9. 10° *Il terzo libro di Madrigali a cinque voci, concertati con un basso continuo per sonare, op.* 10 Venise, 1619, *in*-4°; 11° *Madrigali a sei, lib* 2, *op.* 11; 12; *Madrigali a due e tre, lib.* 2, *op.* 12; 13° *Madrigali a sei, lib.* 3, *op.* 13; 14° *Salmi a otto voci, op.* 14; 15° *Misse a otto voci, lib.* 1; 16° *Idem, lib.* 2; 17° *Motetti*, Salzbourg, 1634, *in*-8°; 18° *Steph. Bernhardi et aliorum missæ quinque voc. cum b. c.*, Anvers, 1619. Le style de ce compositeur est lourd et manque d'élégance.

BERNARDI (FRANÇOIS), surnommé *Senesino*, *Mezzo soprano* excellent, naquit à Sienne vers 1680. Doué d'une voix pénétrante, égale et flexible, d'une intonation pure et d'un trille excellent, il commença à fonder sa réputation vers 1715; quatre ans après il était au service de la cour de Dresde. Handel vint l'y chercher l'année suivante, et l'engagea pour son théâtre avec des appointements de quinze cents livres sterling, qui furent portés ensuite jusqu'à trois mille guinées. Il y débuta en 1721, dans l'opéra de *Mucius Scævola*, avec un succès qui ne se démentit point pendant les neuf années qu'il y resta; mais s'étant brouillé avec Handel, en 1730, celui-ci l'éloigna de l'Opéra, à son propre désavantage, et malgré les instances des grands, qui voulaient conserver ce grand chanteur. Senesino demeurait à Florence en 1739, et y chanta, quoique déjà vieux, un duo avec l'impératrice Marie-Thérèse, alors Archiduchesse d'Autriche. On ignore l'époque de sa mort. La manière de Senesino était basée sur la simplicité et l'expression.

BERNARDI (BARTHOLOMÉ), maître de chapelle du roi de Danemark, et académicien philharmonique de Copenhague, florissait vers 1720. Il était né en Italie et s'y trouvait encore en 1686, comme on la voit dans le titre d'un de ses ouvrages. On connaît de lui: 1° *Dodici Sonate a violino solo e continuo*, 2° *Sonate a tre, due violini e violoncello con il basso per l'organo, op.* 2. Bologne, 1696, in-fol. On trouve dans la bibliothèque royale à Copenhague des caprices et des concertos de sa composition.

BERNARDI (F.), flûtiste italien, fixé à Vienne depuis plusieurs années, y a publié environ vingt œuvres pour son instrument, parmi lesquels on remarque: 1° Concerto pour flûte et orchestre, op. 1; 2° Quatuor en *ré*; 3° Sept œuvres de variations sur différens thèmes.

BERNARDINI (MARCELLO), compositeur dramatique, qui a obtenu des succès en Italie, principalement dans le genre bouffe, naquit à Capoue, vers 1752, et fut connu généralement sous le nom de *Marcello di Capua*. Ses opéras, au nombre de dix-neuf, sont les suivans: 1° *L'Isola incantata*, 1784, à Pérouse; 2° *La finta Sposa olandese*, 1784, à Rimini; 3° *Li tre Orfei, intermezzo*, 1784, à Rome; 4° *Le Donne bisbetiche, ossia l'Antiquario fanatico*; 5° *Il Conte di bell'umore*, 1785; 6° *Il Barone a forza*, 1785, à Rome; 7° *Le quattro stagioni*, 1788, à Albano; 8° *Il fonte d'acqua gialla, ossia il Trionfo della Pazzia*, à Rome, 1787; 9° *Il Bruto fortunato*, 1788, à Civita Vecchia; 10° *Gli amanti confusi*, 1788; 11° *La donna di spirito*, 1788, à Rome; 12° *La finta Galatea*, 1789, à Naples; 13° *La Fiera di Forlipopoli*, en 1789, à Rome; 14° *L'ultima che si perde è la speranza*, 1790, à Naples; 14° *Il Pizzarro in Peru*, 1791, à Naples; 16° *L'Amore per Magia*, 1791; 17° *La donna bizzarra*, 1793, à Vienne;

18° *L'Allegria in compagnia*, 1794, à Venise; 19° *La statua per puntiglio*. Les onvrages de Bernardini ont eu du succès dans leur nouveauté, partienlièrement dans le style bouffe, où il réussissait mieux que dans le sérieux; cependant, on ne peut le considérer comme un artiste de génie, car il n'a rien inventé, soit dans les formes de la mélodie, soit dans le rhythme, soit dans l'harmonie.

BERNARDY DE VALERNES (le vicomte Édouard-Joseph), membre de plusieurs sociétés savantes, né à Bonnien, près d'Apt, le 15 octobre 1763, s'est livré avec ardeur à la musique, dès sa jeunesse. Il joue du violon, et a composé des duos, des trios concertans pour cet instrnment, des ouvertures, des symphonies et un opéra en un acte (*Antoine et Camille*), au nombre de vingt-huit œuvres, dont le premier a été gravé à Marseille, et la plupart des autres à Paris. Tout cela est au-dessous de la critique, sous le double rapport de l'invention et de la factnre.

BERNASCONI (André), fils d'un officier Français, naquit à Marseille en 1712[1], dans un voyage que ses parens firent en cette ville. A cette époque les officiers retirés du service militaire ne pouvaient exercer le commerce en France, sans perdre leurs droits à la pension; le père de Bernasconi désirant suivre cette carrière, alla se fixer à Parme. Bernasconi montra dès son enfance du talent naturel pour la musique; on la lui fit apprendre, et ses progrès furent rapides. Il dut bientôt chercher des moyens d'existence dans un talent qui ne lui avait été donné que comme un délassement. Son père, ayant essuyé des revers dans son commerce, en mourut de chagrin, et le fils fut obligé de donner des leçons de musique pour vivre. Il se livra avec ardeur à l'étude de la composition, et donna, en 1741, son premier opéra, à Venise, sous le titre d'*Alessandro Severo*. Il alla ensuite à Rome et dans plusieurs autres villes d'Italie, pour y écrire des opéras, et partout il vit s'accroître sa réputation. Lorsqu'il revint à Parme, en 1747, il y épousa la fille d'un capitaine autrichien, veuve d'un valet de chambre du prince de Würtemberg. Elle avait une fille de son premier mariage, nommée *Antonia*; Bernasconi lui donna des leçons de chant, et lui fit acquérir un beau talent en quelques années. Il avait fait précédemment un voyage à Vienne, où il avait écrit, en 1743, l'opéra intitulé *La Ninfa Apollo*; l'année suivante *Temistocle*, et ensuite *Antigone*, qui eurent beaucoup de succès. En 1754, il se rendit à Munich, et y donna *Bajazet* et *l'Ozio fugato dalla Gloria*. L'année suivante, l'électeur Maximilien III le nomma maître de chapelle. Sa femme étant morte en 1756, il se remaria l'année suivante avec Catherine de *Loew* qui vivait encore à Munich en 1811. Il en eut une fille nommé *Josepha*, à laquelle il n'enseigna pas la musique, dans la crainte qu'elle ne se livrât à la carrière du théâtre comme sa sœur. Bernasconi mourut à Munich, le 24 janvier 1784, à l'âge de 72 ans. Les opéras qu'il a composés pour la cour de Bavière sont *Bajazet*, le 12 octobre 1754; *Adriano*, 1755; *Alessandro*, 1755; *Didone abbandonata*, 1756; *Agelmondo*, 1760; *Artaserse*, 1763; *l'Olimpiade*, 1764; *Demofonte*, 1765; *Endimione*, 1766; *la Clemenza di Tito*, 1768. *Demetrio*, 1772. Il y écrivit aussi, en 1754, *la Betulia liberata*, oratorio qui eut beaucoup de succès. On a de lui, beaucoup de messes, de vêpres et de litanies en manuscrit. Ce compositeur est recommandable par la pureté de son style et la sagesse de ses dispositions; mais il est froid et manque d'invention.

BERNASCONI (Antonia), belle-fille du précédent, débuta à Vienne, en 1764, par le rôle d'*Alceste* que Gluck avait composé pour elle. Depuis lors, elle s'est fait entendre sur plusieurs grands théâtres d'Italie et à l'Opéra de Londres; partout elle a recueilli des applaudissemens.

[1] Et non à Vérone, comme le disent quelques biographes.

BERNELIN, prêtre qui vivait dans le 11me siècle, a écrit un petit traité *Cita et vera divisione Monochordi in diatonico genere*, dont le Mss. se conserve au Vatican, parmi ceux de la reine de Suède. L'abbé Gerbert l'a inséré dans ses *Scriptores Ecclesiastici de Musica*, tome 1.

BERNER (André), violiniste et compositeur attaché à la chapelle électorale de Bonn, naquit en Bohême, en 1766. Neefe disait de lui qu'il possédait un talent remarquable, qu'il avait un bon maniement d'archet, et qu'il exécutait avec aisance les plus grandes difficultés. Cet artiste est mort à Bonn, le 5 août 1791. Il a écrit des symphonies pour l'orchestre, des concertos de violon, et d'autres ouvrages qui sont restés en manuscrit. Le catalogue de Westphall (de Hambourg), daté de 1773, indique une symphonie concertante pour deux cors, en *mi* majeur, de la composition de Berner.

BERNER (Élisa), fille de Félix Berner, directeur du théâtre de Bruck sur la Murr, dans le Steiermakt, naquit le 7 mars 1766 à Mondean, en Suisse, et fut destinée à la scène allemande dès l'âge de cinq ans. Elle eut pour maître de chant *Gespaen*. Lorsqu'elle joua à Würzbourg avec ses parens, sa voix extraordinaire plut tant au prince, qu'il résolut de l'envoyer en Italie pour lui faire étudier avec soin l'art du chant, dans le dessein de la placer ensuite auprès de lui comme première chanteuse; mais la mort de ce prince dérangea tous ces projets. Élisa Berner se rendit avec ses parens à Ratisbonne, où elle épousa, en 1782, le chanteur Jean Népomucène *Peicrl*, avec qui elle se rendit à la cour de Munich, en 1787. Sa voix pure et pénétrante, sa bonne vocalisation et son chant plein d'expression, lui procurèrent l'avantage d'être nommée première cantatrice de cette cour en 1796. Ayant perdu son mari, elle se remaria au mois de novembre 1801 avec François Lang, professeur de musique, à Munich. Elle chantait encore en 1811 au théâtre de cette ville.

BERNER (Frédéric-Guillaume), né à Breslau le 16 mai 1780, était fils de Jean-Georges Berner, premier organiste de l'église Ste-Élisabeth, homme d'un caractère violent et sévère qui ne rendit point heureuse l'enfance de son fils. Dès l'âge de cinq ans, celui-ci commença l'étude de la musique dans la maison paternelle. Ses progrès furent rapides, car avant d'avoir atteint sa septième année, il était en état de chanter à l'église le premier dessus dans les compositions de Hasse, de Graun et de Hiller. A neuf ans il exécuta dans un concert public un concerto de piano qui fut applaudi; à treize ans, on le nomma organiste adjoint de son père. On ne le destinait pas à n'être que musicien, et ses parens songeaient à en faire un prédicateur; mais il ne montra jamais de goût décidé que pour son art. Cependant sa facilité d'apprendre lui fit acquérir sans peine quelques connaissances dans les lettres et dans les sciences. Vers l'année 1794, il fut placé sous la direction de Geherne, maître de musique du chœur de Saint-Mathieu, considéré à cette époque comme le musicien le plus instruit qui fût à Breslau dans la science du contrepoint et de l'harmonie. Ce digne artiste voua à son élève un sentiment d'affection paternelle qui ne se démentit jamais. Vers la fin de sa vie, Berner se rappelait encore avec attendrissement les heureuses années qu'il avait passées près de son maître. Pendant le temps où il était occupé de ces études théoriques, Reichardt, bon instrumentiste de Breslau, lui enseignait à jouer du violoncelle, du cor, du basson et de la clarinette. Comme pianiste il acquit une sorte de célébrité, et fut considéré par Charles-Marie de Weber comme un des plus habiles artistes en ce genre qu'il y eût dans la Silésie. A seize ans il obtint une place de clarinettiste au théâtre, et la conserva pendant huit années. Il employait la plus grande partie de l'argent qu'il gagnait dans l'exercice de sa profession à l'acquisition de livres, pour augmenter ses connaissances

musicales. Le style de l'orgue qu'il avait appris de son père était petit, mesquin et fleuri; mais après avoir entendu le célèbre organiste Nicolay de Gœrlitz et l'abbé Vogler (en 1801), il changea sa manière et entra avec enthousiasme dans l'école de Bach et de Kirnberger. Vers le même temps Wœlfl, ayant visité Breslau et s'y étant fait entendre dans plusieurs concerts, devint le modèle que Berner se proposa d'imiter sur le piano.

En 1804, Charles-Marie de Weber fut nommé directeur de musique du théâtre de Breslau; vers le même temps les frères Pixis arrivèrent dans cette ville, y donnèrent des concerts et y séjournèrent. L'intimité de ces artistes avec Berner excita dans l'ame de celui-ci un enthousiasme nouveau et hâta le développement de ses facultés musicales. Chaque jour marquait ses progrès dans quelque partie de son art. Dans les années suivantes il contribua à l'établissement de plusieurs sociétés dont l'objet était de rendre la musique florissante dans la Silésie, et ses efforts pour atteindre à ce but ne furent pas infructueux.

Vers 1811, le célèbre professeur Zelter, de Berlin, fut chargé d'aller à Breslau pour dresser un catalogue de tous les ouvrages de musique qui avaient été trouvés dans les bibliothèques des couvens supprimés, et faire un rapport sur l'état de la musique en Silésie. Les deux artistes qu'il distingua d'abord furent Berner et Schnabel. Sur son rapport, ils furent appelés à Berlin pour y prendre connaissance de la méthode d'enseignement des masses vocales, mise en pratique par Zelter, afin qu'ils pussent fonder à Breslau une école du même genre que la sienne. Cette circonstance fut favorable à la réputation de Berner, en lui fournissant l'occasion de se faire entendre comme organiste devant une assemblée d'artistes et d'amateurs distingués, dans l'église de la garnison. La Gazette Musicale de 1812 (n° 23) a rendu témoignage du talent qu'il déploya dans cette circonstance. Berner qui avait retrouvé à Berlin son ancien ami Weber, fut présenté par lui à Meyerbeer et à la famille Mendelsohn qui l'accueillirent avec une vive et sincère bienveillance.

De retour à Breslau, il y reprit possession de sa place d'organiste de Sainte-Élisabeth, et se mit avec Schnabel au travail pour l'exécution des plans relatifs aux grandes institutions de musique. Le séminaire des instituteurs protestans fut établi, et Berner en fut nommé le directeur de musique. Cette place l'obligeait à enseigner le chant choral, l'orgue et l'harmonie à cent élèves environ. De plus, comme directeur de musique, il devait aussi enseigner le chant d'ensemble à un grand nombre d'élèves; ces travaux étaient au-dessus de ses forces physiques, et souvent ils lui causaient de graves indispositions. Dans ses momens de loisir, il s'occupait à rédiger le catalogue de la musique des couvens. Ce travail, où il alla au-delà de mille articles, a mérité les éloges des connaisseurs. Le reste de sa vie se passa dans ces travaux et dans ceux de la composition. Il y avait peu de mois où il ne produisit quelque ouvrage pour l'orgue, le piano ou le chant. Dans les dernières années de sa vie, sa santé se dérangea de manière à donner de sérieuses inquiétudes à ses amis, et le principe d'une maladie de poitrine se manifesta. Elle le conduisit au tombeau le 9 mai 1827, à l'âge de 47 ans. Ainsi qu'il arrive souvent dans les maladies de cette espèce, une mélancolie habituelle l'éloigna de la société où il avait toujours été bien accueilli, et même de ses amis les plus intimes. Il ne voyait qu'intrigues et conspirations contre sa réputation, contre ses ouvrages, et se persuadait qu'il n'était entouré que d'ennemis dévoués à sa perte. Au commencement de l'année même de sa mort, il ouvrit son cœur sur tous ses chagrins au poète Schneiderreit, et celui-ci fut si touché de la triste situation de son esprit, qu'il en fit le sujet d'une élégie publiée dans n° 17 du recueil intitulé *Des Hausfreunds* (L'ami de la maison), sous le titre de *Vie et art*

de Berner. Des obsèques magnifiques furent faites à cet artiste. Schnabel, l'organiste Kœhler, tous les musiciens et les élèves du séminaire et de l'université se réunirent pour lui rendre les derniers honneurs, et pour exécuter des morceaux de musique à son convoi funèbre. Les corps de musique de cinq régimens faisaient aussi partie du cortège.

Berner est une des gloires de la musique moderne en Silésie; non qu'on puisse le considérer comme un de ces hommes de génie qui impriment un mouvement de transformation ou de progrès à leur art; mais il avait des connaissances étendues, son instinct du beau était pur, et s'il ne se rencontrait pas de qualités transcendantes dans ses productions, on ne peut nier qu'elles ne fussent marquées du cachet du goût et du savoir. A l'orgue, il improvisait toujours, ne se préparait même pas, et aimait qu'on lui donnât des thèmes pour montrer son habileté à les développer. Parmi ses élèves les plus distingués on compte Kœhler, son successeur comme organiste, Zöllner, et surtout Adolphe Hesse, considéré aujourd'hui comme un des premiers organistes de l'Allemagne. Ses compositions sont nombreuses. En voici l'aperçu. Ses premières productions, qui consistent en cantiques latins, suites de danses, marches et divertissemens, écrits depuis 1792 jusqu'en 1796, ne peuvent être considérés que comme de faibles essais de sa jeunesse. En 1799, il écrivit une pièce d'harmonie en *mi* mineur et une élégie de Jules de Tarent. En 1801, ses compositions commencèrent à prendre des formes dignes d'être considérées comme des productions d'art. Beaucoup de ses ouvrages sont restés en manuscrit : ceux qui ont été publiés sont : 1° Divertissement pour violon et orchestre œuvre 13, Breslau, Foerster; 2° Concerto pour la flûte, op. 17, *Ibid.*; 3° Deux rondos pour piano et orchestre, œuvres 21 et 23, *Ibid.*; 4° Des variations pour piano seul, sur différens thèmes, œuvres 9, 12, 14, 16, 18, 20, 22 et 24, *Ibid.*; 5° Trois cahiers de polonaises et de valses lentes et vives, *Ibid.*; 6° Des préludes faciles pour l'orgue, *Ibid.*; 7° Cantate sur des paroles allemandes de S. G. Bürde, à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 8° Petite cantate religieuse pour quatre voix d'homme et orchestre, *Ibid.*; 9° Le cent cinquantième psaume, pour quatre voix, avec ou sans orchestre, Breslau, Leuckart. C'est le meilleur ouvrage de Berner; 10° Hymne des allemands, avec orchestre, Breslau, Fœrstor; 11° *Offrande sur l'autel de la patrie*, de Kapf, pour deux soprani, tenor et basse, avec accompagnement de piano, *Ibid.*; 12° Six chants et trois canons faciles pour trois voix d'homme, avec accompagnement de piano, op. 19, *Ibid.*; 13° Trois chants pour deux soprani, tenor et basse, avec piano obligé, op. 26, *Ibid.*; 14° Quatre chants à quatre voix d'hommes pour l'Almanach des Muses de la Silésie, 1827; 15° Six recueils de chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, *Ibid.*; 16° Hymne allemand (*Der Herr ist Gott*), pour quatre voix d'hommes, avec accompagnement d'instrumens à vent, œuvre posthume, Breslau, Cranz. Parmi les œuvres inédites de Berner, on remarque un intermède comique intitulé *Le maître de chapelle*, des variations pour flûte avec orchestre, des variations et des divertissemens pour clarinette et orchestre, plusieurs ouvertures pour l'orchestre, dont une pour l'inauguration de la Société Musicale de l'Université, le vingt-deuxième psaume pour deux tenors et deux basses, des chants à huit voix réelles, des Variations pour l'orgue, une théorie de la combinaison des jeux de cet instrument, un *Te Deum* avec orchestre, un *Offertoire*, un *Alleluia*, des chants maçoniques en chœur, trois chœurs pour une tragédie d'Iffland, une ouverture à grand orchestre pour le drame de *Benno*, et beaucoup de pièces détachées.

BERNEVILLE (GILLEBERT DE), trouvère du 13me siècle, naquit à Courtrai, en Flandre. Il florissait avant l'an 1260, car

il fut attaché au service de Henri III, duc de Brabant qui mourut dans cette année. Ce prince lui a adressé une chanson qui commence par ces mots : *Biau Gillebert s'il vos agrée, etc.* Gillebert nous apprend dans une de ses chansons qu'il aima Béatrix d'Audenarde, quoiqu'il avoue qu'il fût marié. Le manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté 7222, contient quinze chansons notées de la composition de ce trouvère; deux manuscrits de la même bibliothèque (65 et 66, fonds de Cangé) nous en ont conservé six autres.

BERNHARD, surnommé *l'Allemand*, ou le *Teutonique*, par beaucoup d'auteurs anciens, est considéré en général comme ayant inventé les pédales de l'orgue à Venise, vers 1470. Les mêmes auteurs qui parlent de Bernhard, disent aussi qu'il fut organiste de Saint-Marc de cette ville. Or, les listes des organistes des deux orgues de cette église, qui existent dans ses registres, et qui ont été publiées en dernier lieu par M. de Winterfeld dans son livre sur l'époque artistique de Jean Gabrieli, nous indiquent deux artistes du nom de Bernard qui ont été attachés à l'église de Saint-Marc, en qualité d'organistes. Le premier, appelé *Maestro Bernardino*, fut nommé à cette place, le 3 avril 1419; il eut pour successeur *Bernardo Mured*, le 15 avril 1445. Ce nom de *Mured* est probablement dénaturé; mais il est vraisemblable qu'il cache le véritable nom de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et que celui de *Bernhard*, n'était qu'un prénom. Quoi qu'il en soit, il paraît par les éloges que ses contemporains ont donné à celui qui portait ce nom, que son mérite fut distingué, et qu'il doit être compté parmi les meilleurs organistes de son temps. A l'égard de l'invention des pédales de l'orgue qu'on lui attribue, aucune réclamation ne s'est élevée jusqu'à ce jour sur sa réalité. Mon intention n'est pas de la mettre en doute : cependant je crois devoir fixer l'attention des historiens futurs de la musique, et particulièrement de l'orgue, sur un fait qui pourrait faire présumer que la première idée de ces pédales remonte à une époque beaucoup plus reculée que celle où Bernhard vécut.

Il existe une chronique flamande, écrite de 1318 à 1350 par Nicolas De Clerck, dans laquelle on trouve un passage en vers sur un facteur de *vielles* ou *rubebbes* (violes de ce temps), nommé *Louis Van Valbeke* qui, à cause de sa profession, est désigné dans les vers sous le nom de *Vedelaere* [1]. Ce Louis Van Valbeke, né au bourg de Valbeke en Brabant, vécut sous le duc Jean II, de 1294 à 1312. Des Roches me paraît avoir été le premier qui a eu connaissance du passage en vers qui y est relatif; il en a fait le sujet d'une dissertation qui est insérée parmi les mémoires de l'Académie de Bruxelles (t. 5, p. 525). Voici ces vers :

In deser tyt sterf menschelye
Die goede Vedelaere Lodewye
Die de beste was die voor dien
In de werelt ye was ghesien
Van makene ende metter hand
Van Vaelbeke in Brabant
Alsoe was by ghenant
Hy was d'eerste die want
Van *stampien* die manieren
Die men noch hoert antieren.

Dans le mot *stampien* qui se trouve à l'avant-dernier vers de ce passage, et qui indique une invention particulière à Louis de Waelbeke, Des Roches a cru voir la preuve que la première idée de l'invention de l'imprimerie lui appartenait, rapportant ce mot à l'italien *stampare* (imprimer); en sorte que l'invention de cet art, qui a changé la condition des hommes, remonterait à une époque antérieure à l'année 1312, et auroit eu son berceau dans le

[1] M. de Reiffenberg se trompe lorsqu'il dit (dans le Recueil Encyclopédique Belge, t. 2, p 51), que Louis Van Valbeke était joueur ou fabricant de rebecs. Le *rebec* était un instrument rustique et grossier, fort différent de la viole qu'on appelait *vedel* en flamand.

Brabant. Des Roches a traduit ainsi le passage de la chronique flamande : « En « ces temps mourut de la mort commune « à tous les hommes, Louis, cet excellent « faiseur d'instrumens, le meilleur artiste « qu'on eut vu jusque là dans l'univers, « en fait d'ouvrages méchaniques. Il était « de Vaelbeke en Brabant, et il en porta le « nom. Il inventa la manière d'imprimer « (*stampien*) qui est présentement en « usage. » Plusieurs auteurs ont attaqué cette interprétation de Des Roches; mais Breitkopf, qui s'est rangé parmi ses adversaires, a donné une explication fort ridicule de ce passage (dans son *Essai sur l'origine de l'imprimerie*), lorsqu'il a cru y voir que Van Vaelbeke avait inventé l'art de frapper la mesure avec le pied. Qui ne sait que l'usage de marquer ainsi la mesure existait dans l'antiquité, et qu'il y avait même chez les Grecs et les Romains des chaussures de bois et de métal dont se servaient les chefs des chœurs pour rendre le mouvement plus sensible?

Qu'on réfléchisse à la profession de l'inventeur dont il est parlé dans la chronique de Nicolas de Clerck, et à l'analogie du mot *stampien* avec le verbe *stampen* (presser avec le pied), et l'on verra que l'explication la plus probable est que Louis Van Vaelbeke avait inventé l'art de jouer d'un instrument avec les pieds. Or, il n'est pas d'instrument de son temps auquel cet art ait pu s'appliquer, si ce n'est à l'orgue. Peut-être est-il donc permis de penser que le facteur d'instrumens brabançon avait trouvé, dès la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième, le principe du mécanisme des pédales qui ont complété le système de l'orgue, et en ont fait un instrument de si grande ressource. Ceci d'ailleurs n'ôterait rien à la gloire de Bernhard, car l'organiste de Saint-Marc pouvait n'avoir point eu connaissance de l'invention du luthier flamand. Bernhard Mured a eu pour successeur Baptiste Bartolamio, le 22 septembre 1459.

BERNHARD (CHRISTOPHE), maître de chapelle à Dresde, naquit à Danzig, en 1612. Son père, qui était marin, perdit toute sa fortune dans un naufrage, et ne lui laissa d'autre ressource que d'aller chercher de l'instruction dans l'école gratuite de chant de sa ville natale. Un jour il chantait, suivant un ancien usage du nord, avec un de ses camarades, à la porte du docteur Strauch, qui lui demanda quelle était sa famille, et quels étaient ses projets pour l'avenir. Sur sa réponse qu'il était pauvre et qu'il avait un vif désir de faire des études, le docteur lui promit son assistance, l'envoya au collége, et lui fit donner des leçons de musique et de chant par le maître de chapelle Balthasar Erben. Les progrès de Bernhard furent rapides, et en peu de temps il fut en état d'être admis à la chapelle avec des appointemens. Son protecteur le confia ensuite aux soins de Paul Syfert, organiste de Danzig, qui lui enseigna les principes de l'harmonie. Dans le même temps il continuait ses études dans la théologie et le droit; mais toutes ses pensées étaient tournées vers la musique, et son désir le plus vif était de pouvoir aller achever ses études dans cet art à Dresde. Le docteur Strauch souscrivit enfin à ses vœux et lui donna des lettres de recommandation. Erben l'adressa aussi au maître de chapelle Schültz, qui le fit entrer à la chapelle du roi comme contralto. Schültz lui enseigna les règles du contrepoint et lui apprit à écrire dans le style de Palestrina. Sa voix d'alto ayant été transformée en tenor, l'électeur l'envoya en Italie pour s'y perfectionner dans l'art du chant, et pour y recruter des chanteurs. A Rome, Bernhard se lia d'amitié avec Carissimi et tous les grands artistes de cette époque. Il écrivit dans cette ville deux messes à dix voix et autant d'instrumens, dont la pureté de style excita, dit-on, l'étonnement des Italiens. Obligé de retourner à Dresde, il emmena avec lui deux des meilleurs sopranistes de l'Italie et quelques autres bons chanteurs. L'électeur fut si satisfait de ce premier voyage,

qu'il en fit faire un autre immédiatement par Bernhard, pour y chercher à compléter le chœur italien, et pour avoir un maître de chapelle. Ces mêmes artistes qui avaient recherché sa faveur en Italie pour qu'il les fit entrer dans la chapelle électorale, conspirèrent contre son repos dès qu'ils y furent, et lui causèrent tant de chagrins, qu'il fut obligé de s'éloigner de Dresde, et d'accepter une place de chantre à Hambourg. Cependant l'électeur ne le vit s'éloigner qu'à regret, et ne lui accorda sa démission, que sur la promesse qu'il reviendrait près de lui à sa demande. Après avoir dirigé la musique pendant dix ans à Hambourg, Bernhard fut rappelé par l'électeur Jean Georges III, à la cour de Dresde, pour y enseigner la musique aux deux princes Jean Georges IV et Frédéric-Auguste. L'artiste avait peu de penchant à accepter les offres qui lui étaient faites, mais l'électeur y joignit la place de maître de chapelle, et cette faveur le décida à retourner dans la capitale de la Saxe. Les avantages qu'on lui avait assurés étaient un traitement de 1100 thalers (4125 fr.); ses deux fils furent placés à l'université aux frais de l'électeur. Ses grands travaux l'avaient fait connaître de toute l'Allemagne, et lui avaient fait une brillante réputation. Il vécut encore dix-huit ans à Dresde. Le 14 novembre 1692, il mourut dans cette ville, à l'âge 80 ans. Outre les deux messes qui ont été mentionnées précédemment, et qui sont restées en manuscrit, on a de Bernhard : 1° *Geistliches Harmonien erste Theil, bestehend in* 20 *deutschen Konzerten, für* 2, 3, 4 *and* 5 *Stimmen* (Harmonie sacrée consistant en vingt cantates allemandes pour deux, trois, quatre et cinq voix), Dresde 1665, in-4°; 2° *Prudentia Prudentiana*, Hambourg, 1669, in-fol. C'est une hymne en langue latine, traitée dans les trois contrepoints doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième, avec de grands développemens. Comme écrivain sur la didactique de l'art, Bernhard mérite aussi d'être mentionné. Le maître de chapelle Stœlzel, de Gotha, a possédé un traité de composition, divisé en soixante-trois chapitres, dont il était auteur, et qui était intitulé : *Tractatus compositionis augmentatus*. Forkel en possédait une copie, et avait en outre un autre ouvrage de Bernhard, divisé en vingt-neuf chapitres, et qui avait pour titre : *Ausführlicher Bericht von dem Gebrauch der Consonanzen and Dissonanzen, nebst einem Anhang von dem doppelten und vierfachen Contrapunct*.

BERNHARD (GUILLAUME-CHRISTOPHE), excellent organiste et claveciniste, né à Saalfeld vers 1760, se trouvait à Gœttingue en 1783, et y publia l'année suivante trois sonates et un prélude pour le clavecin. Il partit ensuite pour Moscou, où il est mort en 1787, à l'âge de vingt-sept ans. Il se faisait surtout remarquer par la perfection de son jeu dans l'exécution des ouvrages de Jean-Sébastien Bach.

BERNHOLD (JEAN-BALTHASAR), professeur de théologie au commencement du 18e siècle, a écrit un petit traité de la musique d'église, que Mitzler a inséré dans sa Bibliothèque de musique, t. 3, p. 233-371.

BERNIA (VINCENT), luthiste et compositeur, né à Bologne, vivait vers 1600. Besard nous a conservé dans son *Novus Partus* (Part. III, p. 32 et 47), une *Toccata cromatica*, un *Ricercare sopra ut, ré, mi, fa, sol, la* et une pièce intitulé *Le Coq et la Poule* (Gallus et Gallina), de la composition de Bernia.

BERNIER (NICOLAS), né à Mantes, le 28 juin 1664, mourut à Paris, le 5 septembre 1734. Il fut d'abord maître de musique de la Ste-Chapelle, et ensuite de la chapelle du roi. Étant allé à Rome, pour y étudier son art avec plus de fruit qu'il ne pouvait le faire en France, il désira se lier avec Caldara, qui jouissait alors d'une assez grande réputation. On raconte à ce sujet une anecdote qui semble n'être que la copie d'une autre,

commune à deux peintres de l'antiquité, et à Michel-Ange. On dit que ne trouvant d'autre moyen de s'introduire chez Caldara, il se présenta à lui comme domestique, et fut admis en cette qualité. Un jour, ayant trouvé sur le bureau de son maître un morceau que ce compositeur n'avait point terminé, Bernier prit la plume et l'acheva. Cette aventure, dit-on, les lia de l'amitié la plus intime. Bernier passait pour le plus habile compositeur de son temps. Cependant son style est froid et lourd, et sa manière est incorrecte comme celle de tous les compositeurs français de cette époque. On a de cet auteur : 1° *Motets à grand chœur*, 1er et 2e livre, Paris, in-folio ; 2° *Motets*, livre posthume, mis au jour par Lacroix ; 3° *Cantates françaises*, livres 1 à 7, in-folio ; 4° *Deux Motets* et un *Salve Regina*, manuscrits, à la Bibliothèque du Roi. Bernier avait compris la supériorité des musiciens italiens, et il avait pour habitude de dire à tous les jeunes compositeurs : *Allez en Italie ; ce n'est que là que vous pourrez apprendre votre métier.*

BERNON, Allemand, fut moine bénédictin à l'abbaye de Saint-Gall, et, selon le père Pez (*Thes. anecd. nov.*, t. 1, part. III) de l'abbaye de Prum ; il devint ensuite abbé de Reichnau en Souabe, en latin *Augiæ*, d'où lui est venu le nom d'*Augiensis*. On fixe l'époque de sa mort au 7 juin 1048. Il fut, comme tous les savans du moyen âge, poète, rhéteur, philosophe et musicien. L'abbé Gerbert a inséré, dans ses *Scriptores eccles. de Mus.* t. II, p. 61-117, quatre ouvrages de Bernon sur la musique, qu'il a tirés d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'université de Leipsick ; ils sont intitulés : 1° *Musica seu prologus in tonarium ;* 2° *Tonarius ;* 3° *De varia psalmorum atque cantuum modulatione ;* 4° *De consona tonorum diversitate*. On n'y trouve rien d'important.

BERNOUILLI (JEAN), professeur de mathématiques et de physique à Bâle, et l'un des plus grands géomètres de son temps, naquit à Bâle, le 27 juillet 1667, et mourut dans la même ville le 2 janvier 1747. Il fut de toutes les sociétés savantes de l'Europe. On trouve dans la 3e partie des mémoires de l'Académie des Sciences de Pétersbourg (1732) une dissertation dont il est auteur, et qui est intitulée : *Erfindungen von dem Schwunge der ausgestrecthen Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere, aber in gleicher Entfernung beschweret sind* (Découverte des vibrations des cordes flexibles, etc.)

BERNOULLI (DANIEL), célèbre géomètre, né à Groningue, le 19 février 1700. Ses études se tournèrent d'abord vers la médecine, dans laquelle il prit le grade de docteur ; mais son génie l'entraînait vers les mathématiques, dont son père, Jean Bernoulli, lui avait donné des leçons. Il fut appelé à Pétersbourg pour y enseigner cette science ; mais en 1733, il revint dans sa patrie, où il obtint d'abord une chaire d'anatomie et de botanique, puis une de physique à laquelle on réunit une chaire de philosophie spéculative. Il fut des Académies de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de la Société Royale de Londres, et associé étranger de l'Académie Royale des Sciences de Paris. Il est mort à Bâle, le 17 mars 1782. On lui doit plusieurs dissertations relatives à l'*acoustique*, savoir : I° *Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son et les tons des tuyaux d'orgue différemment construits* (Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences, 1762, p. 431-485) ; II° *Recherches sur la coexistence de plusieurs espèces de vibrations dans le même corps sonore* (Voyez Mém. de l'Acad. de Berlin, 1753 et 1765, et *Nov. comment. Acad. Petrop.* tom. XV et XIX). Il a proposé une explication ingénieuse de la production des sons harmoniques ; mais Lagrange a démontré qu'elle n'est pas fondée.

BERNOUILLI (JACQUES), fils du précédent, géomètre et membre de l'Académie

des Sciences de Pétersbourg, a inséré dans les actes de cette Académie (1787), un *Essai théorique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres.*

BEROALDO (PHILIPPE), d'une famille noble de Bologne, naquit en cette ville, le 7 décembre 1453. A l'âge de dix-neuf ans il établit une école de belles-lettres à Bologne, puis à Parme et à Milan. Il fut rappelé dans sa patrie, pour y occuper une chaire de belles-lettres à l'université; il conserva cette place toute sa vie. Il mourut le 15 juillet 1505. On a de lui un discours intitulé : *De laude musices,* Bâle, 1509.

BERR (FRÉDÉRIC), virtuose sur la clarinette et sur le basson, est né à Mannheim, dans le grand-duché de Bade, le 17 avril 1794. Après avoir servi en France, son père, Jacob Berr, excellent musicien, alla s'établir à Frankenthal sur le Rhin, à deux lieues de Worms, et y enseigna la musique. Il donna à son fils, alors âgé de six ans, des leçons de violon; plus tard il le contraignit à jouer de la flûte que le jeune musicien n'aimait pas, mais qui lui facilita dans la suite l'étude du basson, son instrument de prédilection. Il étudiait celui-ci avec tant d'ardeur et de persévérance que souvent la fatigue lui causait des défaillances. La sévérité de son père obligea le jeune Berr, âgé de seize ans, à le quitter, pour prendre du service dans le 39me régiment d'infanterie française, qui était à Landau. Six mois après, il remplaça le maître de musique qui s'était retiré et qui le désigna comme son successeur. Se trouvant dans la nécessité de faire une étude particulière de la clarinette, parce que c'est sur cet instrument que se règlent les corps de musique militaire, Berr y appliqua ce qu'il savait sur le violon, jouant sur celui-ci avec expression les passages qu'il ne rendait que d'une manière imparfaite sur la clarinette, et se proposant toujours pour modèles la justesse, l'égalité de son et les nuances qu'il obtenait avec l'archet. C'est par cette comparaison continuelle du violon et de la clarinette que Berr est parvenu, avec le temps, à la délicatesse et au fini qu'on admire maintenant dans son jeu. Son régiment ayant été envoyé en Espagne, dans le cours de l'année 1810, il fit toutes les campagnes de la guerre de la Péninsule, et ne rentra en France qu'en 1814. Il alla alors en garnison à Amiens, puis, après la bataille de Waterloo, il fut envoyé à Douai, en 1816. L'auteur de cette Biographie était alors organiste dans cette ville. Berr, qui jusque-là avait écrit d'instinct la musique qu'il arrangeait ou qu'il composait, prit de lui quelques leçons d'harmonie. A cette époque, le basson était l'instrument qu'il jouait de préférence, et tel était son talent sur cet instrument, qu'à l'exception de Mann, autrefois premier basson des orchestres d'Amsterdam, celui qui écrit cette notice n'avait jamais entendu d'artiste qu'on pût mettre en parallèle avec lui. Au commencement de l'année 1817, le régiment où Berr dirigeait la musique s'éloigna de Douai; il profita de cette circonstance pour aller à Paris, où il obtint en 1819 un engagement comme chef de musique du 2e régiment suisse de la garde. Mettant à profit son séjour dans la capitale de la France, il reçut des leçons de composition de M. Reicha. C'est vers ce temps que Berr commença à négliger le basson pour la clarinette. Une qualité de son douce et moelleuse, une oreille délicate et une intelligence parfaite qui lui faisaient corriger les défauts de cet instrument, un goût exquis et un talent naturel d'expression, tels étaient les avantages de l'organisation de Berr, pour devenir un clarinettiste de premier ordre : le travail fit le reste.

En 1823, une partie de la garde royale ayant reçu l'ordre de se rendre en Espagne, l'artiste ne voulut plus retourner dans ce pays, et donna sa démission. A cette époque la santé de Gambaro, première clarinette du théâtre italien de Paris, commençait à se déranger; le mal devint chaque jour plus grave: enfin l'artiste fut obligé de cesser son

service, et Berr lui succéda comme première clarinette solo. C'est depuis ce temps que sa réputation a toujours été grandissant, bien qu'il ne se soit fait entendre que fort rarement dans les concerts. Il ne lui a fallu, pour être considéré comme le premier clarinettiste de France, que la perfection qu'il a mise dans les ritournelles et dans les traits de clarinette répandus dans les opéras du répertoire du théâtre italien.

Non moins recommandable comme compositeur de musique pour les instrumens à vent, Berr s'est fait en ce genre une brillante réputation. On sait qu'en général cette espèce de musique est également faible de conception et de facture ; le goût a presque toujours manqué à ceux qui en ont écrit. Mieux inspiré, Berr a composé des solos de clarinette et de basson dignes d'entrer en parallèle avec ceux des meilleurs artistes pour les instrumens à cordes ; ses morceaux de musique militaire peuvent soutenir la comparaison de ce qu'on a fait de mieux en Allemagne. Parmi ses nombreuses productions, on compte 500 morceaux de musique militaire, 40 suites d'harmonie, tirées de divers opéras, deux concertinos pour le basson, quatre airs variés pour cet instrument, sept airs variés pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre, d'harmonie, de quatuor ou de piano, un divertissement, deux concertos, dix-sept fantaisies pour piano et clarinette, des duos pour deux clarinettes, une petite méthode pour cet instrument. La plupart de ces ouvrages ont été publiés à Paris, à Mayence, à Leipsick, etc. Berr a maintenant sous presse une méthode pour le trombone, une méthode d'ophicléide et une méthode de basson.

Depuis long-temps on regrettait qu'un artiste si distingué ne fût point appelé à perfectionner en France l'école de la clarinette, en général défectueuse en ce pays; à l'époque de la mort de Lefebvre le jeune (1831), les vœux des amis de l'art ont enfin été entendus, et Berr a été nommé professeur de clarinette au conservatoire de Paris. Il y a fait adopter l'usage allemand de l'anche en dessous, qui offre les moyens de bien nuancer. En 1832, il a été choisi comme première clarinette solo de la musique du roi; et en 1835, il a été fait chevalier de la Légion d'honneur. Depuis plusieurs années il est chargé de la direction du corps de deux cents musiciens qui donne des concerts d'harmonie aux fêtes publiques. Deux frères de Berr se sont fait remarquer comme des artistes distingués. Le premier, Henri Berr, né en 1798, est un tromboniste de la première force ; il est chef de musique du 36e régiment; le plus jeune, Philippe, né en 1804, est élève de Frédéric pour la clarinette, grand musicien, et chef de musique du 14e régiment léger.

BERRETTA (FRANÇOIS), né à Rome dans la première moitié du 17e siècle, fut chanoine de l'église *S. Spirito in Sassia*. Au mois de septembre 1678, il succéda à Antoine Masini dans la place de maître de chapelle de la basilique du Vatican, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1694. Les compositions inédites de Berretta se conservent dans les archives de cette basilique; elles consistent en Messes, Psaumes et Motets à seize et vingt-quatre voix réelles, divisées en quatre et six chœurs. Caifabri a inséré des psaumes de ce compositeur dans la collection qu'il a publiée en 1683.

BERRETARI (AURÉLIEN) surnommé *Fiesoli*, compositeur du 17e siècle, fut moine de l'ordre des Hiéronimites. On a imprimé de sa composition : *Misse e Salmi*, Venise, 1656.

BERTALI (ANTOINE), maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, né à Vérone en 1605, occupa ce poste pendant quarante ans. On a la date précise de sa naissance par cette inscription placée au bas de son portrait : *Ætatis suæ* 59 *ann. et* 7 *mens. in octobr.* 1664. On croit qu'il vivait encore en 1680. Il a fait représenter à Vienne plusieurs opéras parmi lesquels

on remarque : 1° *Il re Gilidoro, favola drammatica*, 1659; 2° *Gli amori d'Apollo con Clizia*, 1660. Ses autres compositious sout : 1° *Thesaurus musicus trium instrumentorum*, Dillingue, 1671, in-folio; 2° Sonates à deux violons et Basse; 3° *Missa, Kyrie a due soprani, alto, tenore e basso, due violini, due viole ed organo*; 4° *Suonata a nove, due violini, viola di gamba, due cornetti, fagotto, tre tromb.*; 5° *Magnificat a quattro voci.*

BERTANI (Lélio), né à Brescio, dans la première moitié du 16e siècle, fut maitre de chapelle de la cathédrale do cette villa; mais ayont éprouvé quelques dégoûts dans sa patria, il se rendit à la cour du duc Alphousa de Ferrare. Ce prince l'accueillit et fut si satisfait de ses talents, qu'il lui fit présent d'un collier de cinq cents écus. L'empareur Rodolpha l'oppela ansuite auprès de lui, mais Bertani préféra entrer au service de l'évêque de Padouo. Il termina ses jours à Brescia, eu 1600, dans un âge avancé. Bertani a beaucoup écrit, mais on n'a imprimé de sa composition quo des sounets à einq voix, Venise 1586 et 1609, et des modrigaux à 6 voix, livre premier, Venise, *presso Bartholomeo*. Un do ces madrigoux a été inséré par Hubert Waelrant daus lo recueil qu'il a publié sous la titre de *Symphonia angelica*. Anvers, Pierre Phalèso, 1554, in-4° obl. Les collections intitulées *Il Lauro verde* (Venise, Gordaue, et Anvers, Pierre Phalèse, 1591) et *Il trionfo di Dori* (Venise, Gardaue, 1596, et Anvers, Pierre Phalèse 1601), renferment quolques autres madrigoux de Bertani. On trouvo aussi un sonuet à cinq voix do sa composition daus la collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonnetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci*. Venise, Gardaue, 1586.

BERTAUT, BERTHAUT, ou BERTAULT (....), fondatour de l'école de violoncelle de France, naquit à Valenciennes, dans les premières années du 18e siècle, voyagea en Allemagne daos sa jeunesse, et reçut des leçons de basse de violo d'un Bohémien nommé Kozeca. Il deviut d'une grande habileté sur cet instrument, mais il y renonça dans la suite pour le violoncello, qui l'ovait séduit par la puissance do ses sons et par son large caractère dons le chant. La vue d'un solo de Franciscello décida do sa nouvelle vocation. Son talent effaça hientôt celui de tous ses rivaux, et lorsqu'il arriva à Paris, on le considéra comme un prodige. Ce fut en 1739 qu'il parut pour la première fois au concert spirituel, et qu'il y excita l'admiration dans un concerto de sa composition. Il ne se passait pas d'année où on ne le pressât de se foire entendre dans cette institution. Coffiaux, qui était son contemporain, dit dans son Histoire de la Musique (Mss. de lo Biblioth. Royale de Paris); « Avec un talent extraordinaire, il n'a pas « celui de faire sa fortune; c'est assez le « propre des hommes à tolent. Une anec« dote qu'il a souvent racontée lui-même, « va faira connoître son génie. Tandis « qu'il jouissait à Paris de la gloire de « n'avoir aucun égal, un ambassadeur, « ami de la musique, l'engagea à venir faire « les délices d'une nombreuse compagnie « qu'il avait assemblée. Le musicien com« plaisant obéit : il se présente, il joue, il « enchante. L'ambassadeur satisfait lui « foit donner huit lonis, et donne ordre « de lo conduire à son logis dans son pro« pre carrosse. Bertault, sensible à cette « politesse, mais ne croyant pas ses talens « assez bien récompensés par un présent « si modique, remet les huit lonis sa co« cher en arrivant ehez lui, pour la peine « que celui-ci avait eue de la reconduire. « L'ambassadeur le fit venir una autre fois, « et sachant la générosité qu'il avait « faite à son cocher, il lui fit compter seize « louis, et ordonna qu'on le reconduisît « encore dans sa voiture. Le cocher, qui « s'attendait à de nouvelles largesses,

« avançait déjà la main, mais Bertault lui « dit : Mon ami, je t'ai payé pour deux « fois. » L'opinion est unanime sur cet artiste et l'on ne peut douter qu'il ait possédé un talent de premier ordre pour son temps; malheureusement son mérite était terni par un penchant immodéré pour le vin, défaut assez commun aux peintres, aux poètes et surtout aux musiciens de cette époque.

Bertaut est considéré à juste titre comme le fondateur de l'école du violoncelle en France, car il a eu pour élèves Cupis, les deux Janson, et Duport l'aîné, qui ont propagé sa belle manière de chanter et la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument. On lit, dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle, que Duport le jeune fut aussi son élève; c'est une erreur, car Louis Duport était né à la fin de l'année 1749, et Bertaut est mort en 1756. Duport eut son frère pour maître.

On trouve, dans les anciens catalogues des éditeurs de musique de Paris, l'indication de quatre concertos de violoncelle composés par Bertaut et qui furent exécutés par lui au concert spirituel. Il y a quinze ans environ qu'un concerto pour cet instrument a été publié à Paris chez Henz Jouva; j'ignore si c'est une nouvelle édition d'un de ses anciens concertos. Bertaut avait aussi composé trois livres de sonates pour violoncelle et basse qui ont été gravés à Paris.

BERTEZEN (SALVADOR), professeur de chant, né en Italie de parens belges, a publié a Rome, en 1780, un livre intitulé : *Principi della musica*, in-12. Dans la même année il se rendit à Londres, où il publia une nouvelle édition de son livre en 1781, au volume in-8° de cent quatre-vingt-trois pages avec dix-huit planches. Bertezen avait destiné son livre aux jeunes gens qui commencent l'étude de la musique, mais la méthode élémentaire y manque. C'est plutôt un recueil assez estimable de bonnes observations critiques et historiques sur les points les plus importans de la théorie musicale qu'un traité de musique. On y trouve du savoir et de l'érudition. Bertezen paraît avoir aperçu les défauts de son ouvrage, considéré comme livre élémentaire, car il en fit un abrégé, réduit aux principes les plus utiles, qu'il publia en italien et en anglais sous ce titre : *Extract of the work entitled Principles of music by Salvador Bertezen*, Londres, 1782, in-8° de quarante-six pages à deux colonnes, avec quatre planches.

BERTHAUME (....), violiniste distingué, dirigeait l'orchestre du concert spirituel vers 1783; il passa au théâtre de l'Opéra-Comique, vers 1789, en qualité de premier violon. Cet artiste avait fait une étude sérieuse et suivie des œuvres classiques des anciens violinistes italiens et français. Sa manière n'était pas grande; mais son jeu était pur, et il se faisait particulièrement remarquer par une rare justesse d'intonation. Il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque M. Grasset, ancien chef d'orchestre de l'Opéra-Buffa. Il a publié à Paris : 1° *Sonates de violon, dans le style de Lolli;* 2° *Six solos pour le violon*, op. 2; 3° *Six duos de violon, mêlés de petits airs*, œuvre 3°; 4° *Sonates de violon*, op. 4°; 5° *Concerto de violon*, op. 5°; 6° *Symphonie concertante pour deux violons*, op. 6°; 7° *Sonates de piano, avec accompagnement de violon*, op. 7°; 8° *Six petites sonates pour le clavecin*, op. 8°. En 1791 Berthaume sortit de France avec beaucoup d'émigrés, et se rendit d'abord à Eutin, dans le grand-duché d'Oldenbourg, où il devint maître des concerts; quelques années après il se fixa à Saint-Pétersbourg, où il fut premier violon de la musique particulière de l'empereur. Il mourut en cette ville le 20 mars 1802.

BERTHET (PIERRE), musicien français du 17° siècle, et professeur de chant à Paris, a publié : *Leçons de musique ou exposition des traits les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert*, Paris, Ballard, 1695, in-8°,

oblong. Cette édition est la deuxième. J'ignore quelle est la date de la première. Cet ouvrage n'a que quelques lignes de texte; le reste, renfermé dans quarante-sept pages, consiste en exemples notés.

BERTHOLDO (SPIRINIO), contrapuntiste et organiste du 16e siècle, a publié des *Toccate, ricercari e canzoni francese in tavolatura per l'organo*, Venise, 1591, in-folio, et *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1561 et 1562, en deux recueils.

BERTHOLUSIUS (VINCENT), organiste au service des rois de Pologne et de Suède, au commencement du 17e siècle, a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ* 6, 7, 8 et 10 *voc. lib.* Venise, 1601, in-4°.

BERTI (CHARLES), maître de chapelle de l'église *della Nunziata*, à Florence, vers la fin du 16e siècle, a fait imprimer de sa composition : *Magnificat octavi toni quinque voc.*, Florence, 1593.

BERTIN (T. DE LA DOUÉ), né à Paris vers 1680, fut maître de clavecin de la maison d'Orléans, et organiste de l'église des Théatins. Vers 1714, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme violiniste et pour y jouer du clavecin. En 1734, il prit sa retraite et fut pensionné. Il a donné au théâtre de l'Opéra : 1° *Airs ajoutés à l'opéra d'Atys, de Lulli*; 2° *Cassandre*, en société avec Bouvart, en 1706; 3° *Diomède*, en 1710; 4° *Ajax*, en 1716; 5° *Le jugement de Pâris*, en 1718; 6° *Les plaisirs de la campagne*. On a aussi deux livres de cantatilles de sa composition, Paris, Ballard, sans date. Bertin est mort à Paris en 1745.

BERTIN (JEAN-HONORÉ), acteur de l'Opéra connu sous le nom de *Bertin Dilloy*, fut d'abord enfant de chœur, et débuta dans les rôles de basse-taille, le 25 novembre 1792, dans *Castor et Pollux*. On l'admit comme premier double peu de temps après, et il continua son service en cette qualité jusqu'au 1er janvier 1817, époque de sa retraite. Il a composé des messes, des motets, et a arrangé en deux actes la musique d'*Arvire et Évelina*, pour la reprise de cet ouvrage, en 1820.

BERTIN (Mlle LOUISE-ANGÉLIQUE), née le 15 janvier 1805 aux Roches, près de Bièvre, à quatre lieues de Paris, puisa de bonne heure le goût des arts dans sa famille, où les peintres, les musiciens et les gens de lettres les plus célèbres venaient avec plaisir parce qu'ils y étaient accueillis avec cordialité. La peinture fixa d'abord son attention; mais ne considérant l'art que dans ses résultats, elle ne voulut commencer à l'apprendre qu'en faisant un tableau, et pour la première leçon on fut obligé de lui donner une toile et des pinceaux. Cette méthode lui réussit. Mais bientôt son penchant pour la peinture fut effacé par un goût passionné pour la musique. Elle jouait du piano et possédait une voix de contralto pleine d'énergie. L'auteur de cette Biographie fut appelé pour lui donner des leçons de chant. Les progrès de l'élève furent rapides et développèrent de plus en plus son goût pour la musique dramatique. Elle brûlait du désir d'écrire un opéra ; mais il n'entrait pas dans sa tournure d'esprit de commencer pour cela par apprendre l'harmonie ni le contrepoint; il fallut lui enseigner à écrire des airs, des morceaux d'ensemble et des ouvertures comme on lui avait montré à faire des tableaux ; méthode originale que le professeur lui-même n'était pas fâché d'essayer. Mlle Bertin écrivait ses idées qui, insensiblement, prenaient la forme du morceau qu'elle voulait faire; l'harmonie se régularisait de la même manière, et l'instrumentation, d'abord essayée d'instinct et remplie de formes insolites, finissait par rendre la pensée du jeune compositeur. En procédant ainsi, il se trouva qu'un jour un opéra en trois actes, dont le sujet était *Gui Mannering*, était achevé. Quelques amis se réunirent autour du piano et essayèrent cette production née d'une manière si singulière; ils y trouvèrent ce qui

y était en effet, de l'originalité qui dégénérait quelquefois en bizarrerie, mais surtout un sentiment énergique des situations dramatiques, qu'il était surprenant de trouver dans une femme. A mesure qu'on savait mieux cette musique, dont l'exécution était difficile, on y découvrait des effets qu'on n'avait pas aperçus d'abord. On voulut l'entendre avec tous les accessoires qui pouvaient en donner une idée complète : un petit théâtre fut élevé dans une serre, à la campagne, un orchestre fut rassemblé, et les effets qu'on entendit furent de nature à étonner, malgré les irrégularités de formes et d'harmonie qui auraient pu offrir une large part à la critique. Ce succès, car c'en était un, décida de la vocation de Mlle Bertin. Elle écrivit avec plus de promptitude et de liberté un opéra comique de M. Scribe, qui avait pour titre *Le Loup garou,* et qui fut représenté au théâtre Feydeau, le 10 mars 1827. Cet ouvrage, dont la partition a été gravée à Paris chez Schlesinger, fut joué plusieurs fois de suite et fut ensuite monté dans plusieurs villes des départemens. Quoiqu'il y eût plus d'habitude de faire dans *Le Loup Garou* que dans *Gui Mannering*, il y avait moins d'effet dans la musique, parce que le genre de la pièce n'avait aucune analogie avec la manière de sentir du compositeur. Mlle Bertin se retrouva bien plus dans le cercle de ses idées quand elle entreprit d'écrire pour le théâtre Italien un opéra de *Faust,* où toute l'énergie de son ame put s'exhaler à l'aise. Cet ouvrage fut représenté au théâtre Favart le 8 mars 1831. Bien que son exécution ait été médiocre, on a pu juger qu'il renfermait des choses profondément senties et souvent exprimées d'une manière originale. La partition de *Faust,* réduite pour le piano, a été gravée, à Paris, chez Schlesinger. Mlle Bertin n'a pas reculé devant une entreprise plus grande et plus difficile encore, car elle vient d'écrire un opéra en cinq actes sous le titre de *Notre-Dame de Paris.* M. Victor Hugo a extrait lui-même le livret de cet œuvre de son roman connu sous le même titre. L'ouvrage doit être représenté à l'Opéra dans le cours de l'année 1836.

BERTINI (SALVATOR), né à Palerme, en 1721, eut pour premier maître de musique P. Pozzuolo, père du célèbre professeur de médecine de ce nom. Après avoir fait ses études jusqu'à la logique, il fut envoyé au conservatoire de la Pietà, à Naples, où il apprit l'accompagnement et le contrepoint sous la direction de Leo. Il resta huit années dans cette école. En 1746, Leo mourut; Bertini était alors âgé de vingt-cinq ans et venait d'achever ses études musicales. La place de maître de chapelle de la cour de Saint-Pétersbourg lui fut offerte; mais la crainte de porter atteinte à son salut, en allant dans un pays hérétique, lui fit refuser les avantages qu'il aurait pu en retirer. La place fut donnée à Manfredini. De retour à Palerme, Bertini écrivit pour le théâtre de cette ville quelques opéras qui furent bien accueillis par le public. Ses succès lui valurent la place de maître de la chapelle royale, en remplacement de David Perez, qui, dans ce temps fut appelé à Lisbonne. Après avoir fait un voyage à Rome et à Naples, pour y présider à la représentation de quelques-uns de ses ouvrages, il revint à Palerme et ne s'occupa plus qu'à écrire des messes, des psaumes, des oratorios et d'autres compositions pour l'église, parmi lesquelles on distingue particulièrement sa messe de *Requiem* composée pour les obsèques du roi Charles III, en 1790, un *miserere* à deux chœurs, pour le service de la chapelle royale, pendant la semaine sainte, et un autre *miserere* à quatre voix pour le vendredi du carême. Bertini est mort à l'âge de 73 ans, le 16 décembre 1794. On a gravé à Londres *Sonate per il cembalo e violino*, op. 1^a^, sous le nom de ce compositeur.

BERTINI (L'ABBÉ JOSEPH), fils du précédent, naquit à Palerme, vers 1756. Devenu maître de la chapelle royale de Si-

cile, il s'adonna à la composition dans le style d'église, et écrivit un grand nombre de messes et de vêpres. Il s'est fait connaître aussi par la publication d'un livre intitulé : *Dizzionario Storico critico degli scrittori di musica*, Palerme, 1814, petit in-4°, 4 volumes. La plus grande partie de cet ouvrage est puisée dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle; cependant on y trouve quelques articles originaux sur les musiciens italiens, qui ne sont pas dépourvus d'intérêt.

BERTINI (....), né à Tours vers 1750, reçut son éducation musicale à la cathédrale de cette ville, et obtint peu de temps après la sortie de la maîtrise la place de maître de musique de la collégiale du Mans. Pendant le temps où il occupa cette place, il écrivit plusieurs messes et beaucoup de motets qui sont restés en manuscrit. En 1780, il se rendit à Lyon, essuya de se fixer dans quelques villes du Midi, puis se rendit à Paris pendant la révolution et y donna des leçons de piano et de musique vocale. Vers 1811, il voyagea dans la Belgique, en Hollande et dans l'Allemagne du Rhin pour y faire entendre son jeune fils Henri Bertini, déjà remarquable par son talent d'exécution, quoique bien jeune encore. M. Bertini a cessé de vivre peu de temps après.

BERTINI (BENOIT-AUGUSTE), fils du précédent, pianiste habile, naquit à Lyon, le 5 juin 1780. Les premières leçons de musique lui furent données par son père. En 1793, il quitta Paris pour aller à Londres, où il reçut des leçons de piano et de composition de Clementi pendant six ans. De retour à Paris, en 1806, il s'est fait entendre dans les concerts du théâtre Louvois, en 1807, et a publié jusqu'en 1818 plusieurs œuvres de sonates pour piano, des fantaisies, des rondeaux, etc. En 1817 il fit graver la musique d'un opéra intitulé *le Prince d'occasion*, qui avait été refusé par les comédiens du théâtre Feydeau. Cet ouvrage fut confié à Garcia pour qu'il en fît la musique, et cette circonstance, affligeante pour l'amour-propre de M. Bertini, le détermina à s'éloigner de Paris, et à se rendre en Italie. Pendant plusieurs années il a vécu à Naples, où il donnait des leçons de piano. Il est maintenant à Londres.

BERTINI (HENRI), frère du précédent, né le 28 octobre 1798, à Londres, où son père s'était établi depuis quelque temps, quitta cette ville à l'âge de six mois, et vint à Paris. C'est dans cette ville qu'il reçut les premières leçons de musique. Il eut ensuite pour maître de piano son frère, qui lui a communiqué les excellens principes du doigté de Clémenti. Doué des plus heureuses dispositions naturelles, il fit de rapides progrès et acquit un talent distingué à un âge où la plupart des artistes sont encore aux élémens de leur éducation. A douze ans, il fit un voyage dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne pour y donner des concerts. L'auteur de cette Biographie le rencontra à Bruxelles, en 1811. Déjà le brillant de son exécution excitait l'admiration des connaisseurs. Pendant ce voyage d'art, il continuait de travailler avec soin sous la direction de son père. De retour à Paris, il y fit un cours de composition, puis il se rendit en Angleterre et en Écosse où il séjourna quelque temps. En 1821, M. Bertini s'est fixé à Paris et ne s'en est éloigné momentanément que pour donner des concerts dans les départemens. Également remarquable comme compositeur et comme virtuose, il s'est placé au rang des premiers artistes en son genre. Son talent d'exécution appartient plutôt à l'école mixte dont Hummel est le type qu'à l'école actuelle. Il joue avec sagesse et *phrase* avec largeur, sans renoncer toutefois au brillant qui est dans la nature de l'instrument. Comme compositeur il mérite une mention particulière, pour avoir su résister à l'entraînement de la mode, et s'être fait un style grave qui s'allie fort bien avec des formes mélodiques et harmoniques d'un goût fin et délicat. Il a fallu beaucoup de temps à M. Bertini pour être connu et apprécié à sa juste va-

leur; son courage a persévérer dans la route da la belle et bonne musique reçoit aujourd'hui sa récompense par l'estime que les connaisseurs et la public même accordent à ses ouvrages. Ses productions sont au nombre de plus de cent œuvres gravés. On y remarque : 1° Six trios pour piano, violon et violoncelle; 2° Cinq sérénades pour piano, en quatuor; 3° Trois sextuors; ouvrages excellens, et qui sont classés au rang des meilleures choses de ce genre par les artistes; 4° Un *nonetto* pour piano et divers instrumens à vent; 5° *Le rudiment du pianiste;* 6° Quatre suites d'études formant 100 morceaux; 7° Un cahier d'études à quatre mains; 8° Vingt-cinq études caractéristiques; 9° Vingt-cinq grands caprices, ou complémant des études caractéristiques. La plus grande partie de ces ouvrages a été publiée par Lemoine, à Paris, mais il en a été fait des éditions dans les principales villes de l'Allemagne. 10° Un grand nombre de rondeaux, fantaisies, caprices et divertissemens pour piano seul, gravés à Paris, à Bruxelles, à Leipsick, à Vienne, etc.; 11° Des variations sur des thèmes originaux et sur des airs connus. En 1833, M. Bertini s'est associé à la publication d'un ouvrage périodique intitulé *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dont les feuilles réunies ont formé un volume in-4°. La partie littéraire et historique de cette compilation était fort mal faite, mais M. Bertini n'y a pris part que par quelques jolis morceaux de piano qu'il y a fait insérer. Cette entreprise n'a point été continuée.

BERTOLA (JEAN-ANTOINE), compositeur italien qui vivait au commencement du 17e siècle. Il a publié : *Salmi a cinque voci*, Venise, 1639, et *Sonata per il fagotto e basso continuo, Ibid.*

BERTOLAZZI (MARGUERITE), cantatrice italienne, faisait partie de la troupe de comédiens italiens que le cardinal Mazarin fit venir à Paris, en 1645, et qui joua jusqu'en 1652 à l'hôtel du Petit-Bourbon. Ce fut dans le chant du prologue d'une pièce intitulée *La Folle supposée*, de Strozzi, que Marguerite Bertolazzi se fit surtout remarquer. On manque de renseignemens sur l'époque où elle quitta le théâtre, et sur celle de sa mort.

BERTOLOTTI (LOUISE), née à Bologne en 1740, y apprit le clavecin et l'art du chant. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres d'Italie, elle passa, en 1760, au service du duc Clément de Bavière. Quelques années après elle fit un voyage et visita les principales cours de l'Allemagne. Elle chanta avec un succès extraordinaire à l'Opéra de Berlin, à la Haye, etc. Après la mort du duc Clément, arrivée en 1770, elle fut mise à la pension. Cette cantatrice est morte à Munich, en 1798.

BERTOLUSI (VINCENT), compositeur, né à Mantoue, vers la fin du 16e siècle, a publié : *Sacrarum cantionum* 6, 7, 8, *et* 10 *vocibus, lib.* 1. Bodenchatz a placé deux de ces motets dans sa collection intitulée : *Florilegii musici Portensis.*

BERTON (PIERRE-MONTAN), né à Paris en 1727, est mort dans la même ville en 1780. A l'âge de six ans, il lisait la musique à première vue; à douze, il avait déjà composé des motets qu'on exécutait à la cathédrale de Senlis. Quelques années après il entra à l'église Notre-Dame de Paris, pour y chanter la basse-taille. En 1744, il débuta à l'Opéra où il resta deux ans; n'ayant pu vaincre sa timidité, il partit pour Marseille et y joua les rôles de basse en second pendant deux autres années; mais ayant ensuite renoncé au théâtre, il alla à Bordeaux, en qualité de chef d'orchestre. A cette époque il commença à écrire des airs de ballets qui eurent beaucoup de succès, ce qui le détermina à se fixer à Bordeaux et à y remplir les fonctions d'organiste de deux églises et de directeur du concert, sans renoncer à sa place de chef-d'orchestre de l'Opéra. La place de chef-d'orchestre de l'Opéra de Paris étant devenue vacante par la mort de Boyer (en 1755), Berton se présenta au concours, et l'emporta sur ses rivaux.

Rebel et Francœur ayant demandé leur retraite en 1767, Trial et Berton obtinrent l'entreprise de l'Opéra; mais deux ans après ils demandèrent la résiliation du bail qu'ils avaient fait à leurs risques et périls, ce qui leur fut accordé : ils restèrent cependant directeurs du spectacle avec Dauvergne et Jolivean jusqu'en 1774. Alors Berton fut nommé administrateur général en survivance et conjointement avec Rebel. En 1776 les commissaires des Menus-Plaisirs s'étant chargés de l'Opéra pour le compte du roi, Berton obtint encore le titre de directeur-général de ce spectacle. Ce fut olors qu'il parvint à faire rendre nn arrêt dn conseil qui fixait sa pension pour l'aveuir, à tout événement. Cette circonstance fut heureuse pour lui, car Devismes ayant obtenu l'entreprise de l'Opéra ponr son compte, en 1778, Berton prit sa retraite avec la jouissance d'une pension de 8000 fr. Déjà, en 1767, il en avait eu nne de 1000 francs, comme aneien maître de musique, et une autre, en 1772, comme compositeur. A la retraite de Devismes, il redevint encore directeur de l'Opéro, en 1780; mais cette rentrée lui fut fatale. A la reprise de *Castor et Pollux*, qui eut lieu le 7 mai de cette année, il voulut diriger lui-même l'exécution musicale, mais la fatigue qu'il en ressentit lui causa nne maladie inflammatoire dont il mourut sept jours après. En 1768, il avait obtenu la survivance de De Bury comme chef d'orchestre de la ehapelle du roi; il devint titulaire de eette place en 1775. Précédemment il avait été admis comme violoncelle de la ehambre, en dédommagement de ce qu'il ovait battu la mesure ò tous les grands spectacles de Versailles, sans recevoir de gratification. Berton possédait à un hout degré l'art de diriger un orchestre, et ce n'était pas un petit mérite à l'époque où la plupart des symphonistes étaient dépourvus de talent. Il fut le premier qui, sous ce ropport, donna l'impulsion vers un meilleur système d'exécution, et son talent fut d'un grand secours au génie de Glnck, pour opérer dans l'orchestre de l'Opéra des réformes devenues indispensables. Ce fut sous son administration que cet artiste et Piccinni furent appelés à Paris, et que s'opéra la grande révolution de la musique dramatique en France.

Comme compositeur, Bertoo a donné: 1° *Deucalion et Pyrrha*, opéra en cinq actes, en société avec Giraud (1755); 2° Quelques morceaux dans *les Fêtes Vénitiennes*, en 1759; 3° Chœurs et airs de danse ajoutés à l'opéra de *Camille*, musique de Campra, en 1761; 4° *Érosine*, paroles de Montcrif, en 1768; 5° Chœurs et airs de danse pour l'*Iphigénie en Tauride*, de Desmarets, en 1766; 6° *Sylvie*, en société avec Trial, au mois de novembre 1766; 7° *Théonis*, en société avec Trial et Granier, au mois d'octobre 1767; 8° *Amadis des Gaules*, de Lulli, refait en société avec La Borde, 1772; 9° *Adèle de Ponthieu*, avec le même, 1773; 10° *Bellérophon*, de Lulli, arraugé pour la cour, en société avec Granier, 1773; 11° *Issé*, du même, arrangé pour la cour, dans la même année; 12° Les divertissemens de *Cythère assiégée*, de Gluck, en 1775; Enfin, Berton a ajonté plusieurs morceaux aux opéras de *Castor* et de *Dardanus*, de Rameau, entre autres, la Chacone, qui a eu quelque célébrité sous le nom de *Chacone de Berton*. Ce musicien a partagé avec quelques autres artistes le soupçon de n'être pas l'auteur des ouvrages donnés sous son nom, malgré le témoignage de Francœur, qui l'avait suivi dans tous ses travaux. La veuve de Berton obtint une pension de 3000 francs, et son fils en eut une autre de 1500 francs, par brevet du bureau de la ville, en date du 22 juillet 1780.

BERTON (HENRI-MONTAN), fils du précédent, est né à Paris, le 17 septembre 1767. Dès l'âge de six ans il apprit la musique; à quinze, il entra comme violon à l'orchestre de l'Opéra. La première année (1782) il ne fut que surnuméraire, mais un an après on l'admit comme titulaire.

Son premier maître de composition fut Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, qui ne parut pas apercevoir les heureuses dispositions de son élève; Sacchini fut le deuxième; non qu'il ait enseigné à M. Berton le mécanisme du contrepoint ou de l'harmonie, mais il lui donna des conseils sur la disposition des idées mélodiques, sur la modulation et la conduite des morceaux de musique dramatique. Ce genre d'éducation dans l'art d'écrire, peut-être un peu superficiel, était le seul que le jeune compositeur pût recevoir; car je ne crois pas qu'il y eût alors en France un seul homme, à l'exception de Gossec, qui eût des connaissances réelles dans la théorie du style scolastique; et même il n'est pas certain que Gossec eut des idées nettes à cet égard. Quoi qu'il en soit, entraîné comme il l'était par un penchant irrésistible vers la musique de théâtre, M. Berton ne pouvait avoir de meilleur guide que Sacchini. Une partition, alors nouvelle, fixa son attention et devint son modèle dans l'art d'écrire : c'était la *Frascatana* de Paisiello; il y puisa le penchant à la simplicité qui est considéré comme un des caractères distinctifs de son talent. Animé du désir de se faire connaître, il parvint à se procurer un livret d'opéra dont le titre était : *La Dame invisible*, et il en composa la musique. Mais à peine cet ouvrage fut-il achevé qu'il éprouva l'inquiétude la plus vive sur le jugement qu'on en porterait. Une dame, qui connaissait Sacchini, se chargea de lui mettre sous les yeux la partition du jeune musicien. L'artiste célèbre y ayant trouvé le germe du talent, demanda à voir l'auteur, le rassura contre ses craintes, et l'engagea à venir travailler chez lui tous les jours. En 1786, M. Berton, alors âgé de dix-neuf ans, fit entendre ses premiers ouvrages au concert spirituel; ils consistaient en oratorios ou cantates. L'année suivante il donna son premier opéra à la Comédie italienne, sous le titre des *Promesses de mariage* : cette légère production fut favorablement accueillie. Plusieurs ouvrages succédèrent rapidement à ce premier essai, et confirmèrent les espérances qu'avait fait naître le talent de leur auteur; mais le premier opéra où sa manière individuelle commença à se dessiner fut celui dont M. Fiévée lui fournit le livret, et qui avait pour titre *Les Rigueurs du cloître*. On y remarqua particulièrement un chœur de nonnes, de l'effet le plus comique et le mieux senti. A l'époque où parut cet ouvrage, l'effervescence révolutionnaire imprimait aux arts une direction analogue aux idées énergiques du temps. Méhul, Cherubini venaient de faire entendre un genre de musique empreint de cette énergie, à laquelle la grâce était peut-être un peu trop sacrifiée. Il était difficile que M. Berton ne cherchât pas à satisfaire les besoins du moment dans ses compositions; mais en suivant la route nouvelle, il ne se fit pas le copiste de ceux qui l'avaient tracée, et le développement de son individualité resta le constant objet de ses travaux. *Ponce de Léon*, dont il avait fait le livret et la musique, *Montano et Stéphanie*, et *le Délire* furent les œuvres principales de cette période de sa vie.

Le conservatoire de musique de Paris ayant été organisé en 1795, M. Berton y fut appelé comme professeur d'harmonie. Nommé en 1807 directeur de la musique de l'Opéra italien qu'on appelait alors l'*Opera buffa*, il en remplit les fonctions, jusqu'en 1809. Ce fut pendant sa direction qu'on entendit à Paris, pour la première fois, les *Nozze di Figaro*, que Mozart avait écrites vingt ans auparavant. Ce chef-d'œuvre commença la réforme du goût de la musique en France, et fit comprendre à une population ignorante de l'art le charme que les richesses d'harmonie et d'instrumentation peuvent ajouter à de belles mélodies. A sa sortie du Théâtre italien, M. Berton obtint sa nomination de chef du chant de l'Opéra; il garda cette place pendant que Picard dirigea l'Opéra, c'est-à-dire jusqu'à la fin de 1815. Au mois de juin de cette année le nombre

des membres de la section de musique de l'Institnt ayant été porté à *six*, au lieu de *trois*, M. Berton fut désigné, avec Catel et Cherubini, pour compléter ce nombre. Peu de temps après, le roi le fit chevalier de la légion d'honneur. La désorganisation du conservatoire avait été la snite des revers de la France, en 1815; l'année suivante, l'intendance des Menus-Plaisirs du roi le rétablit sur de nouvelles bases, et M. Berton y fut appelé comme professeur de composition et comme membre du jury d'examen. Depuis lors il n'a cessé de remplir les fonctions de ces places.

L'instinct de la scène se fait remarquer dans toutes les bonnes productions de M. Berton; il est nn des traits distinctifs de son talent, complété par une certaine originalité de mélodie, d'harmonie, de modnlation et d'instrumentation. La musique de cet artiste à un caractère d'individualité si bien prononcé qu'elle ne laisse jamais de doute snr le nom de son auteur. Ce n'est pas cependant qu'elle n'offre qu'nn type unique; *Montano et Stéphanie*, *le Délire* et *Aline* présentent des variétés de systèmes très sensibles. Dans ces ouvrages, M. Berton a su colorer sa pensée de la manière la plus convenable aux situations. On voit nn exemple fort remarquable de son heureuse facilité à cet égard dans l'opposition du style oriental dont le premier et le dernier acte d'*Aline* sont empreints, et de la fraîcheur provençale dn second acte du même ouvrage. Malheureusement l'artiste à qui l'on doit ces estimables productions n'a pas toujours mis le même soin aux œnvres qui succédèrent aux opéras qni viennent d'être nommés; la négligence se fait apercevoir dans nu grand nombre de ses ouvrages. D'ailleurs, lorsque vint le temps où l'imagination eut perdu son activité, M. Berton ne sut pas s'arrêter; il continua d'écrire, accordant trop de confiance anx procédés de l'art et à l'expérience. C'est ainsi que ses derniers ouvrages n'offrent guère que des réminiscences affaiblies de ses anciennes productions. *Montano et Stéphanie* est signalé depnis long-temps comme le chef-d'œuvre de cet artiste; je crois qu'il n'y a pas moins de mérite dans *le Délire* et dans *Aline*, ouvrages écrits dans des genres différens.

La liste de toutes les productions de M. Berton est fort étendue; celle qu'on va lire renferme tout ce qui est de quelque importance; 1° *Absalon*, oratorio, au concert spirituel, en 1786; 2° *Jephté*, *idem*; 3° *David dans le temple*, *idem*; 4° *Les Bergers de Bethléem*, *id.*; 5° *La gloire de Syon*, *id.*; 6° *Marie de Seymours*, cantate; 7° *Orphée dans les bois*, *id.* Tous ces ouvrages ont été exécutés au concert spiritnel jusqu'en 1790; 8° *Le premier navigateur*, en 1786, opéra en un acte, inédit; 9° *Les promesses de mariage*, opéra comique; en 1787; 10° *La Dame invisible ou l'Amant à l'épreuve*, en 1787; 11° *Cora*, opéra en trois actes, répété généralement à l'Académie royale de musique, en juillet 1789, et dont la représentation fnt empêchée par les troubles révolutionnaires; 12° *Les brouilleries*, opéra comique, à la Comédie italienne. en 1789; 13° *Les deux sentinelles*, en un acte, au même théâtre, en 1790; 14° *Les rigueurs du cloître*, en deux actes, 1790; 15° *Le nouveau d'Assas*, en un acte, 1791; 16° *Les deux sous-lieutenans*, en un acte, 1791; 17° *Eugène*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1792; 18° *Viala*, en un acte, 1792; 19° *Tyrtée*, en deux actes, paroles de Legouvé; ouvrage qui fut répété généralement à l'Opéra, mais qui n'a point été joué; 20° *Ponce de Léon*, en trois actes, paroles et musique de M. Berton, au théâtre Favart, en 1794; 21° *Le souper de famille*, en deux actes, en 1796; 22° *Le dénouement inattendu*, en nn acte, 1798; 23° *Montano et Stéphanie*, en trois actes, 1799; 24° *L'Amour bizarre*, en un acte, 1799; 25° *Le Délire*, en un acte, 1799; 25° (bis) *La nouvelle au camp* (à l'Opéra) en un acte, 1799; 26° *Le grand deuil*, en un acte, 1801; 27° *Le concert*

interrompu, en un acte, 1802; 28° *Aline, reine de Golconde*, en trois actes, 1803; 29° *La Romance*, en un acte, 1804; 30° *Delia et Verdikan*, en un acte, 1806; 31° *Le Vaisseau amiral*, 1805; 32° *Les maris garçons*, en un acte, 1806; 33° *Le chevalier de Sénanges*, en trois actes, 1807; 34° *Ninon chez madame de Sévigné*, en un acte, 1807; 35° *Françoise de Foix*, en trois actes, 1809; 36° *Le charme de la voix*, en un acte, 1811; 37° *L'enlèvement des Sabines*, ballet en trois actes, 1811; 38° *La victime des arts* (en société avec Nicolo Isouard et Solié), en deux actes, 1811; 39° *L'enfant prodigue*, ballet en trois actes, 1812; 40° *Valentin ou le Paysan romanesque*, en deux actes, 1813; 41° *L'Oriflamme* (à l'Opéra), en un acte (en société avec Méhul, Paer et Kreutzer), 1814; 42° *L'heureux retour*, ballet en un acte (avec Persuis et Kreutzer), 1811; 43° *Les dieux rivaux* (à l'Opéra), en un acte (avec Spontini, Persuis et Kreutzer), 44° *Féodor ou le Batelier du Don*, en un acte, 1816; 45° *Roger de Sicile*, en trois actes (à l'Opéra), 1817; 46° *Corisandre*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1820; 47° *Virginie*, en trois actes (à l'Opéra), en 1823; 48° *Les Mousquetaires*, en un acte, à Feydeau, en 1824; 49° *La mère et la fille*, en trois actes, paroles de Dupaty, non représenté; 50° *Les petits appartemens*, en un acte, 1827; 51° *Aline, reine de Golconde*, ballet en trois actes (avec Dugazon), 1823; 52° *Blanche de Provence* (à l'Opéra), au mois de mai 1821 (en société avec Boieldieu et Cherubini); 53° *Pharamond*, juin 1825 (avec Boieldieu et Kreutzer). On connaît aussi de M. Berton : 54° Airs et récitatifs dans *le Laboureur chinois* (à l'Opéra), en 1813, 55° *Trasibule*, cantate exécutée au théâtre Olympique, en 1804; 56° *Thésée*, grande cantate exécutée à Bruxelles, en présence de Napoléon; 57° *Le chant du retour*, après la campagne de 1805; 58° Plusieurs recueils de canons à trois et à quatre voix; 59° Une grande quantité de romances; 60° Un système général d'harmonie, composé d'un *Arbre généalogique des accords*, d'un *Traité d'harmonie basé sur l'arbre généalogique*, et d'un *Dictionnaire des accords*, Paris, 1815, 4 vol. in-4°. Dans ce système, M. Berton écarte la loi de l'analogie des accords par la similitude de leurs fonctions, et, n'admettant que la considération du renversement, fait autant d'accords fondamentaux qu'il y a d'accords directs; théorie dont le moindre défaut est de multiplier sans nécessité les termes techniques d'une nomenclature embarrassante. Qu'on imagine ce que c'est qu'un dictionnaire d'accords renfermé dans plusieurs centaines de pages in-4°! M. Berton s'est fait connaître aussi comme écrivain par la rédaction des articles de musique du journal littéraire intitulé *l'Abeille*, et de plusieurs autres journaux. Il a publié aussi quelques brochures parmi lesquelles on a remarqué : *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris, 1822, 24 pages in-8°, écrit dirigé contre la vogue des opéras de Rossini, et *Épître à un célèbre compositeur français* (*Boieldieu*), *précédée de quelques observations sur la musique mécanique et sur la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1826, 48 pages in-8°. Les articles de musique de l'Encyclopédie publiée par M. Courtin ont été rédigés par M. Berton, à qui l'on doit aussi beaucoup de rapports sur divers objets relatifs à cet art, lus à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut; enfin il a été chargé de revoir les définitions des termes de musique du Dictionnaire de l'Académie Française, qui est en ce moment sous presse.

BERTON (FRANÇOIS), fils naturel du précédent et de Mlle Maillard, actrice de l'Opéra, est né à Paris le 3 mai 1784. Admis au conservatoire comme élève, en 1796, il en sortit après huit années d'études, et se livra à l'enseignement du chant. Les premières compositions qui le firent connaître étaient des romances et

des morceaux détachés pour le chant et le piano. En 1810, il donna au théâtre Feydeau 1° *Monsieur Desbosquets*, opéra comique en un acte qui eut peu de succès; 2° *Jeune et Vieille*, en un acte, fut représenté en 1811. Dans la même année Berton donna à l'Opéra *Ninette à la Cour*, en deux actes, dont il avait refait la musique. En 1820, il fit représenter au théâtre Feydeau *Les Caquets*, petite pièce en un acte qui méritait d'avoir plus de succès qu'elle n'a obtenu. Nommé professeur de vocalisation au conservatoire, en 1821, Berton remplissait ses fonctions avec zèle et intelligence, lorsqu'il fut privé de son emploi, avec plusieurs autres professeurs, à la fin de 1827. Atteint du choléra au mois de juin 1832, il mourut, après quelques heures, de cette affreuse maladie. Peu de temps après sa mort, on a représenté à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte qu'il avait en portefeuille, sous le nom du *Château d'Iturbi*.

BERTONI. *Voyez* Turini.

BERTONI (Ferdinand), maître de chapelle au conservatoire des *Mendicanti* à Venise, naquit dans la petite île de Salo, en 1737. Après avoir étudié la composition sous le père Martini, il devint organiste à la chapelle de Saint-Marc, et ensuite professeur au conservatoire des Incurables à Venise. Le nombre considérable de messes, de motets et de morceaux de tout genre qu'il a composé lui avait déjà procuré de la réputation, lorsque son *Orfeo*, représenté à Venise, en 1776, excita le plus vif enthousiasme et consolida sa renommée. Il fut appelé sept fois à Turin pour y composer l'opéra de la saison. Son *Armide*, son *Quinto Fabio*, représenté à Padoue, en 1778, et son *Tancredi*, eurent le plus grand succès. En 1779, il passa en Angleterre où il donna quelques ouvrages. On trouve une lettre de Bertoni, datée du 9 septembre 1779, dans la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, où il déclare que l'air : *L'espoir renaît dans mon cœur*, est de sa composition, et qu'il l'a écrit à Turin pour la Girelli, dans l'opéra de Tancrède, sur ces paroles italiennes : *So che dal ciel discende*. Gluck n'a fait aucune réponse à cette lettre; cependant personne ne songe à la réclamation de Bertoni, et ne conteste l'air à l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*. On ignore l'époque de la mort de Bertoni : on sait seulement qu'il vivait encore en 1800, retiré dans sa patrie. Voici la liste de ses compositions les plus connues : 1° *Orazio e Curiazio*, en 1746; 2° *La Vedova accorta*, 1746; 3° *Cajetto*, représenté dans le palais Labia, à Venise; 4° *Ipermestra*, 1748; 5° *Le pescatrici*, 1752; 6° *Ginevra*, 1753; 7° *La Moda*, 1754; 8° *Le Vicende amorose*, 1760; 9° *La bella Girometta*, 1761; 10° *Amore in musica*, 1763; 11° *Achille in Sciro*, 1764; 12° *L'Ingannatore ingannato*, 1764; 13° *L'Olimpiade*, 1765; 14° *Ezio*, 1767; 15° *L'Isola di Calipso*, cantate exécutée à Venise, devant l'empereur Joseph II, au palais Rezzonico, par cent jeunes filles tirées des quatre conservatoires; 16° *Alessandro nell' Indie*, 1770; 17° *L'Anello incantato*, 1771; 18° *Andromaca*, 1772; 19° *Orfeo*, 1776; 20° *Aristo e Temira*, 1771; 21° *Telemaco*, 1777; 22° *Quinto Fabio*, 1778; 23° *Armida*, 1778; 24° *Tancredi*, 1779; 25° *Artaserse*, 1780; 26° *Eumene*, 1784, 27° un autre *Artaserse*, 1788; 28° *La Niteti*, 1789; 29° *Ifigenia in Aulide*, 1790, à Trieste; 30° *Joas*, oratorio, 31° *Susanna*, id.; 32° *David penitente*. Bertoni s'est aussi exercé dans la musique instrumentale, et l'on a gravé de sa composition : 1° *Sei sonate per il cembalo con violino*, *op.* 1, Berlin, 1789; 2° *Sei quartetti a due violini, viola e violoncello*, Venise, 1792; 3° *Sei sonate a cembalo solo*. On a aussi de lui deux scènes : 1° *Superbo, di me stesso, ec., c. 2 v. 2 ob. 2 cor.* viola *e b.* 2° Rondo, *La Verginella*.

BERTRAND (Prudence), moine de l'abbaye de Charoux, dans le Poitou, vivait vers la fin du 9e siècle. Il a laissé un

poème latin sur la musique, qu'on trouve à la Bibliothèque du Roi, sous le n° 3976, et dont l'abbé Lebeuf a parlé le premier (*Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France*, tom. 2, p. 99). Ce poème est un éloge de l'art; l'auteur regrette seulement qu'il soit trop difficile à apprendre.

BERTRAND (ANTOINE DE), musicien très renommé de son temps, naquit à Fontanges, en Auvergne, dans la première moitié du 16e siecle. On a de lui *Les sonnets ou amours de Ronsard*, à quatre voix, Paris, 1576 et 1578, 1er et 2me livres.

BERTUCH (JEAN-GEORGES), docteur en droit à Kiel, naquit le 19 juin 1668, à Helmershausen, en Franconie, et fut d'abord conseiller à Zittau. Lors de son installation à l'université de Kiel, en 1693 il soutint une thèse sur l'Opéra, qui fut ensuite imprimée sous ce titre : *Disputatio inaug. de eo quod justum est circa ludos scenicos, operasque modernas, dictas vulgò Opera*, Kiel, 1693, in-4°. Walther assure qu'on a donné une seconde édition de cette dissertation à Nuremberg, 1696, in-4°; l'existence de cette édition est au moins douteuse. Vers la fin de 1693, Bertuch prit du service comme auditeur et quartier-maître dans l'armée danoise, et après 45 ans de service sous trois rois de Danemarck, il obtint le grade de général-major de cavalerie. Il vivait encore en 1739, et écrivait, le 19 juin de cette année, une lettre à Mattheson, que celui-ci a citée dans son *Ehrenpforte* (p. 29). Bertuch jouait du violon et composait.

BERTUCH (CHARLES-VOLKMAR), organiste de l'église de Saint-Pierre à Berlin, né à Erfurt, vers 1730, est compté parmi les plus habiles de l'Allemagne. Élève d'Adlung, il reçut de ce maître la tradition de la manière de Jean-Sébastien Bach, dont il jouait admirablement les compositions sur l'orgue. Vers 1777, il visita pour la dernière fois sa ville natale, et retourna ensuite à Berlin, où il mourut en 1790. Le docteur Burney, qui entendit Bertuch, en 1776, dit qu'il était le plus habile organiste de Berlin, et qu'il improvisait fort bien.

BERWALD (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Stockholm, en 1788, est fils d'un musicien de la chambre du roi de Suède. A peine âgé de trois ans, il montrait les plus heureuses dispositions pour la musique. Son père lui fit présent d'un petit violon et commença à lui donner des leçons sur cet instrument. Après treize mois d'une application soutenue, cet enfant extraordinaire fut en état de paraître en public et d'exécuter un adagio avec un sentiment naïf et simple qui excita l'admiration. Peu de temps après, le jeune virtuose fit un voyage en Suède et en Norwège; partout il recueillit des applaudissemens. A son retour à Stockholm, il commença à s'essayer dans la composition, et se livra à l'étude du piano. L'année suivante il entreprit un nouveau voyage en Danemarck, et se fit entendre à Copenhagne devant le roi. Une maladie dangereuse fit craindre quelque temps pour ses jours, et sembla devoir mettre un terme à ses succès; mais à peine rétabli, il essaya ses forces dans la composition d'une symphonie où les trompettes et les timbales jouaient un rôle considérable. L'abbé Vogler, qui s'intéressait au jeune compositeur, lui fit apercevoir les fautes principales de son ouvrage, et les corrections qui furent le résultat de ses conseils rendirent la symphonie assez bonne pour qu'elle pût être exécutée publiquement, en 1797. L'auteur de cette production précoce était âgé de neuf ans. L'Académie Royale de musique de Stockholm, pour encourager Berwald, lui fit don d'une médaille d'or. Le 14 octobre de la même année, le jeune musicien donna un concert et fit voir dans l'exécution de deux concertos une habileté qui tenait du prodige. On admira la pureté de son maniement d'archet et son expression dans l'adagio; sa symphonie fut exécutée de nouveau dans ce concert, à la suite duquel il fit

un grand voyage avec son père. An mois de mars 1798, ils se trouvaient à Saint-Pétersbourg; Moscou, Riga, et quelques autres villes considérables de la Russie et de la Pologne furent visitées par eux. Berwald se fit entendre ensuite à Kœnigsberg, Danzig, Berlin, Dresde, Tœplitz, et se rendit à Leipsick vers la fin de l'année 1798; là, il mit la dernière main à une deuxième symphonie qu'il voulait dédier à la reine de Suède. En 1799, il prit la route de Stockholm par Hambourg. De retour dans sa patrie, il reçut encore des leçons de l'abbé Vogler pendant quelques années. En 1806, on lui donna le titre de musicien de la chambre du roi. Les grands événemens de la guerre, qui agitèrent l'Europe vers cette époque, ne lui permirent pas de réaliser le projet qu'il avait de visiter les pays méridionaux; ce ne fut qu'en 1817 qu'il put faire ce voyage. Après avoir parcouru l'Allemagne, il se rendit en Italie, puis revint en Suède par la France, la Hollande et le Danemarck. Depuis 1819, il ne s'est plus éloigné de Stockholm. Les journaux de l'Allemagne, particulièrement la Gazette musicale de Leipsick, ont accordé des éloges à Berwald comme violiniste et comme compositeur. Toutefois il ne paraît pas qu'il ait réalisé les hautes espérances que ses débuts précoces avaient données. Les prodiges de l'enfance se résolvent rarement en grands hommes dans l'âge viril. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, n° 1, Copenhague, Lose; 2° Trois polonaises pour piano et violon, op. 1, Berlin, 1798; 3° Symphonie pour l'orchestre, Berlin, Hummel, 1799; 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Berlin, 1800; 5° Grande sonate pour piano et violon, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 6° Introduction et rondo pour piano, Copenhague, Lose; 7° Quatre chansons françaises avec accompagnement de piano, *Ibid.*

BÉSARD (JEAN-BAPTISTE), habile luthiste, né à Besançon, dans la seconde moitié du 16e siècle, a publié : 1° *Thesaurus harmonicus*, Cologne, 1603, in-fol. C'est un recueil des meilleures pièces de luth de son temps. On y trouve, à la fin, un petit traité sur la manière d'étudier cet instrument; 2° *Isagoge in artem testudinarium, das ist : Unterrich ueber das Kunstliche Saitenspiel der Lauten*, Augsbourg, 1617, in-folio. Cet ouvrage est une deuxième édition, augmentée, du traité sur le luth, par Bésard; 3° *Novus partus, sive concertationes musicæ*, Augsbourg, 1617. Recueil de vingt-quatre pièces, dont douze pour le luth, et douze pour deux instrumens de cette espèce.

BESSLER (SAMUEL), fils du recteur de l'école évangélique de Brieg, en Silésie, naquit dans cette ville le 15 décembre 1574. Après avoir terminé ses études, il fut nommé chantre du séminaire, en 1599, puis, en 1605, recteur du collége du St.-Esprit à Breslau. Il mourut d'une maladie épidémique, le 19 juillet 1625. Ses compositions pour l'église se conservent encore dans la bibliothèque Saint-Bernardin, à Breslau. En voici les titres : 1° *Concentus ecclesiastico-domesticus* (chansons religieuses pour l'église et la maison, en forme de chorals à quatre voix, 1618, in-4° de vingt-huit feuilles); 2° *Citharæ Davidicæ psalmorum selectiorum pro domus, pro Augusto auspicatoque Augustissimi Bojemorum regis Frederici I, Wratislaviam Silesiæ metropolin ingressu adorn. et humil. dedicatus a S.B.*, 1620; 3° *Ant. Scandanelli Seren. Electoris Saxon. Augusti quoadam capellæ-magistri musici præstantissimi Passio* (La passion de Notre-Seigneur suivant l'évangile de Saint-Jean, augmentée de la voix du cœur, 1621; 4° *Hymnorum et Threnodiarum Sanctæ Crucis in devotiam Passionis J.-Ch. Dei et homines commemorationem fasciculus, ad hebdom. magn. sua euique melodia afficta*, 1611 et 1515 (Le seul ouvrage que cite Gerber); 5° *S. B. Gaudii Paschalis J.-Ch. re-*

divivi in gloriosiss. resurrect. ejus lætam celebrationem relatio hist. a quat. Evang. consignata et mel. harm. adornata, 1612 ; 6° *Threnodiarum Sanctæ Crucis in soluiferam passionem Dom. nostri J.-Ch. recordationem continuatio beat.*, 1612 ; 7° *Hymnorum et Thren. S. Crucis in sacratissimam Passionis ac mort. D. N. J.-Ch. recordat. melodia afficta*, 1614 ; 8° *Dilitiarum mensalium apparatus harmonicus ferculis selectioribus benedictionem et grat. act. refertus* (Vingt-un bénédicité et grâces de table, à quatre voix, 1615) ; 9° Petites chansons sacrées pour la fête de Noël, à quatre voix, 1615.

Tunrodus composa en l'honneur de ce laborieux auteur le distique suivant :

« Quos vetus incinuit, quos nostra Ecclesia cantus
« Rimor, et hermoniis augeo et orno meis. »

Le frère cadet de S. Besler, Simon Besler, fut chantre à Strehlen ; c'était un musicien estimable. En 1620, il fut chantre à Liegnitz, où il mourut en 1638.

BESNECKER (JEAN-ADAM), docteur en droit et professeur à Prague, au commencement du 17e siècle, passait pour l'un des plus grands organistes de son temps. Il touchait l'orgue de l'église de la Sainte-Croix à Prague, où l'on trouve encore aujourd'hui beaucoup de ses compositions pour l'église, en manuscrit. Son style est dans la manière de Palestrina.

BESOZZI (ALEXANDRE), fils aîné de Joseph Besozzi, musicien, naquit à Parme en 1700. Il se livra de bonne heure à l'étude du hautbois, et acquit une grande habileté sur cet instrument. Vers 1730, il passa au service du roi de Sardaigne, et devint premier hautboïste de sa chambre et de sa chapelle. Lorsque le docteur Burney le vit en 1772, il avait plus de soixante-onze ans, et néanmoins, il jouait encore du hautbois avec une perfection rare. Il ne s'était jamais marié, et vivait dans une douce intimité depuis plus de quarante ans avec son frère, Jérôme, célibataire comme lui. La conformité de leurs goûts était telle qu'ils se vêtissaient exactement de la même manière. Depuis leur entrée au service du roi de Sardaigne, ils n'avaient quitté Turin que deux fois ; l'une, pour un voyage fort court à Paris, l'autre pour revoir le lieu de leur naissance. Leur position était fort aisée : ils avaient maison de ville et de campagne, et toutes deux étaient ornées de fort bons tableaux. Alexandre est mort à Turin, en 1775. On a gravé de lui, tant à Paris qu'à Londres, six œuvres de trios et de solos pour violon et pour hautbois.

BESOZZI (ANTOINE), frère puîné d'Alexandre, naquit à Parme, en 1707. Il devint premier hautboïste de la cour de Dresde, en 1740, et se trouvait encore dans cette ville, en 1772, lorsque le docteur Burney y arriva. Après la mort de son frère Alexandre, il se rendit auprès de Jérôme à Turin, et y mourut en 1781. Ses compositions pour son instrument sont restées inédites.

BESOZZI (JÉRÔME), né à Parme, en 1713, s'adonna à l'étude du basson, sur lequel il acquit un degré d'habileté égal à celui de ses frères sur le hautbois. Sa longue habitation avec Alexandre (Voyez ci-dessus), et les études qu'ils firent ensemble, leur donnèrent à tous deux un fini d'exécution qu'ils n'auraient peut-être pas eu s'ils eussent travaillé séparément. Ils avaient composé ensemble de la musique pour hautbois et basson, uniquement consacrée à leur usage, et qui n'a point été publiée après eux. Jérôme est mort peu de temps après son frère Antoine.

BESOZZI (GAETAN), le plus jeune des quatre frères, naquit à Parme, en 1727. Il entra d'abord au service de la cour de Naples comme hautboïste, de là il passa à celle de France, et enfin à Londres, où il se trouvait encore en 1793. Quoiqu'il eût alors 68 ans, il étonnait par la précision de son jeu et le fini de son exécution. Il ne paraît pas qu'il ait fait imprimer ses concertos.

BESOZZI (CHARLES), fils d'Antoine, naquit à Dresde, en 1745. Élève de son

père pour le boutbois, il le surpassa en habileté, et devint le rival de Fischer. Le docteur Burney, qui l'entendit en 1770, fut charmé de la beauté du son qu'il tirait de son instrument. On ignore l'époque de sa mort. Je possède deux concertos de hautbois de cet artiste : ils sont inédits.

BESOZZI (JÉROME), fils de Gaëtan, et comme lui hautboïste, entra au service du roi de France vers 1770. Le docteur Burney qui l'entendit, en 1772, au concert spirituel, vante son style et sa qualité de son. Il est mort à Paris, en 1785, laissant un fils, qui a été flûtiste à l'Opéra-Comique.

BESSEGUI (ANGE-MICHEL). *Voyez* BEZEGUI.

BESSEL (A. M. S. E. DE), amateur de musique à Lingen, à la fin du 18e siècle, a publié dans cette ville : 1° *Concerto pour le clavecin*, avec orchestre, 1790, in-folio; 2° *Douze menuets et trios pour clavecin*, 1791, in-4°; 3° *Six nouveaux menuets et trios pour clavecin, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, deux cors et basse*, 1793; in-4°.

BESSER (T. O.), organiste à la collégiale de Notre-Dame, et à Saint-Paul d'Halberstadt, vers la fin du 18e siècle. On a de lui : 1° *Oden mit Melodien* (odes en musique), 1779; 2° *Die Fruhlings Feyer* (La fête du printemps), 1783; 3° *Klavierstücke für Anfaenger* (Pièces pour le clavecin à l'usage des commençans), premier cahier, 1784. On connait aussi un oratorio de sa composition intitulé *Adams Erwachen* (Le réveil d'Adam), 1795, Mss.

BESSON (GABRIEL-DIAS), maître de chapelle du couvent des Carmes déchaussés de Madrid, vers le milieu du 17e siècle. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal Jean IV, indique un traité de composition par cet auteur, intitulé : *Compendio de musica*; mais il ne fait pas connaître s'il est imprimé ou manuscrit.

BESSON (GABRIEL), violiniste et compositeur, vivait à Paris au commencement du 18e siècle. Il y a publié : *Douze sonates à violon seul*, 1er livre, in-fol.

BESTES (GODEFROY-ERNEST), l'un des meilleurs organistes de l'Allemagne, naquit à Berka, près de Weida, le 7 février 1654. Jean Winter, organiste de la cour à Altenbourg, lui donna les premières leçons de clavecin. En 1690, Bestes succéda à son maître dans son emploi; il mourut en 1732, après avoir occupé cette place pendant quarante-deux ans. L'on n'a rien imprimé de ses compositions.

BÉTHISY (JEAN-LAURENT DE), né à Dijon, le 1er novembre 1702, fut professeur de musique à Paris, et se fit connaître par un ouvrage intitulé : *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*, Paris, 1754, in-8°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, Paris, 1762, in-4°. L'auteur y expose la théorie de l'harmonie selon les principes de Rameau, mais il fait voir que ces principes sont souvent en contradiction avec la pratique. Toutefois ses exemples sont mal écrits, et ne s'élèvent pas au-dessus de l'école française de son temps. Mattheson a fait une critique de cet ouvrage dans son *Plus ultrà*, p. 465-471. Dans la *Biographie Universelle* on attribue à Bethisy la musique d'un opéra intitulé : *L'enlèvement d'Europe*. On a aussi de sa composition *Le transport amoureux* et *Le volage fixé*, cantatilles, Paris, in-fol. sans date.

BÉTHUNE (LE COMTE DE), poète et musicien français du 12e siècle. Une chanson de Hugues d'Oisy, qui lui est adressée, semble prouver qu'il avait accompagné Philippe-Auguste en France, à son retour de la Terre-Sainte. On connait douze chansons notées de sa composition : le Mss. 7222 de la Bibliothèque du Roi en contient neuf.

BETTINI (ÉTIENNE), surnommé *il Fornarino* parce qu'il avait été boulanger, fut un contrapuntiste distingué du 16e siècle. Il eut pour maître Goudimel, et fut condisciple de Jean Animuccia, de Palestrino, d'Alexandre Merlo, et de Jean-

Marie Nanini. Ses compositions sont restées en manuscrit.

BETTINI (GIROLAMO), compositeur italien, vivait dans la première moitié du 17e siècle. Il a publié des messes à cinq voix, Venise, 1647.

BETTINI (MARIO), savant jésuite italien, né à Bologne, le 6 février 1582, fut professeur de morale, de philosophie et de mathématiques au collége de Parme. Il mourut à Bologne le 7 novembre 1657. On trouve beaucoup de choses relatives à l'acoustique et à la partie mathématique de la musique dans ses livres intitulés : 1° *Apiaria universæ philosophiæ, mathematicæ, in quibus paradoxa et nova pleraque machinamenta ad usus eximios traducta et facillimis demonstrationibus confirmata exhibentur*, Bologne, 1641-1645, 3 vol. in-fol. ; 2° *Euclides explicatus*, Bologne, 1642 et 1645 ; ouvrage qui fait aussi partie du précédent ; 3° *Ærarium philosophiæ mathematicæ*, Bologne, 1648, in-8°.

BETTONI (L'ABBÉ BARTHOLOMÉ), savant italien, a publié un recueil de dissertations sous ce titre : *Osservazioni sopra i salmi*, Bergame, Locatelli, 1786, 2 vol. in-8°. La sixième dissertation du premier volume traite de la musique des anciens, et particulièrement des Hébreux, au temps de David et de Salomon. La septième dissertation est aussi relative à des objets de musique et aux instrumens des Hébreux.

BETTS (ARTHUR), violiniste anglais, naquit dans le comté de Lincoln, vers 1780. Son frère, fabricant de violons, à Londres, l'appela près de lui, et lui fit donner les premières leçons par Hindmarsh, violiniste médiocre ; mais après quelques mois il eut le bonheur de passer sous la direction de Viotti. Il reçut aussi des leçons d'Eley et de Russel pour l'harmonie. On le compte maintenant parmi les plus habiles professeurs de l'Angleterre. Ses meilleurs ouvrages sont : 1° Trois sonates pour piano et violon; 2° Un duo pour deux pianos ; 3° Recueil de duos pour violon et violoncelle ; 4° Recueil de duos faciles pour violon et alto ; 5° Sonate pour piano, violon, obligé et violoncelle *ad libitum;* 6° Divertissement pour piano et violon; 7° Andante pour violon obligé, second violon, alto et basse. Betts a aussi arrangé en *quintetto* l'ouverture de *l'Homme de Prométhée*, par Beethoven.

BETZ (SUZANNE-JACOBINE), connue sous le nom de Mme Jungert, née à Augsbourg, en 1745, y prit des leçons de musique de J. G. Seyfert, et devint une cantatrice excellente. Vers 1768, elle passa au service de la cour de Munich, en qualité de première chanteuse des concerts, et y réunit tous les suffrages. Elle vivait encore à Munich vers 1811.

BEUF (JEAN LE). *Voy.* LEBEUF.

BEURHUSIUS (FRÉDÉRIC), né à Menertzan, était correcteur à Dortmund, en 1573. On a de lui : *Erotematum musicæ libri duo, ex optimis hujus artis scriptoribus vera perspicuaque methodo descripti*, Nuremberg, 1551, in-8°. Forkel n'a pas eu connaissance de cette édition qui est à la Bibliothèque Mazarine. Il y a des éditions de cet ouvrage datées de Nuremberg, 1573, 1580, 1585 et 1591, toutes in 8°. Celle de 1585 est accompagnée d'une préface de Jean-Thomas Freig, recteur à Altorf. Toutes ces éditions sont également rares. L'ouvrage de Beurhusius n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique.

BEUTLER (JEAN-GEORGES-BERNARD), correcteur à l'école de Mulhausen, a publié en 1788, chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick, des *Conversations musicales pour le piano*, en deux parties. Il arrangea ensuite à quatre parties d'anciennes mélodies chorales du 17e siècle, sur lesquelles Demme avait mis de nouvelles paroles. Après avoir soumis ce travail au savant organiste Umbreit, il le publia sous ce titre : *Nouveaux cantiques de Demme sur d'excellentes mélodies anciennes, arrangées avec accompagnement de piano ou orgue*, Gotha, Becker, 1799, in-4°.

On a aussi sous le nom de Beutler des *Menuets brillans pour le piano*, Leipsick, 1800.

BEUTLER (F.), musicien de la chambre de la cour de Bavière et virtuose sur le piano, actuellement vivant, a publié plusieurs morceaux pour cet instrument, parmi lesquels on remarque : 1° *Allegretto*, Berlin, Gröbenschütz; 2° Pot-Pourri, op. 7, Munich, Falter; 3° Six variations et coda, op. 4, *Ibid.*; 4° Six variations et rondo sur un thême original, op. 6, *Ibid.*; 5° Neuf chansons allemandes, *Ibid.*

BEVERINI (FRANÇOIS), musicien, né vraisemblablement à Rome, vers le milieu du quinzième siècle, est cité comme auteur de la musique d'une espèce d'opéra, ou plutôt d'un *Mystère* dont le sujet était le conversion de Saint-Paul. Ce mystère fut représenté à Rome, en 1480, par ordre du cardinal Raphaël Riari. Bonnet (Histoire de la musique, tom. 1, p. 256) et Blenkenburg, dans le supplément à le Théorie des beaux-arts de Sulzer (t. 2, p. 457) disent que cette pièce a été chantée d'un bout à l'autre, et se fondent sur un passage de l'épître dédicatoire de Jean Sulpicius, auteur de la pièce, au cardinal Riari, où il est dit que jusqu'alors on n'avait jamais entendu à Rome une semblable exécution en forme de chant. La question reste néanmoins indécise. Quoi qu'il en soit, il est certain que le musique de Beverini a dû être dans le style du contrepoint d'église de son temps.

BEVILAQUA (M.), flûtiste et virtuose sur la guitare, est né en Italie, et a vécu long-temps à Vienne. Plus de soixante œuvres de musique portent son nom; parmi ses productions, on remarque : 1° Trois duos concertans pour deux flûtes; 2° Trois trios pour deux clarinettes et basson, 3° Quatuor pour guitare, violon, flûte et violoncelle, op. 18; 4° Neuf variations pour guitare et flûte sur l'air : *La Biondina*; 5° Variations sur un air allemand, pour guitare et flûte ou violon, op. 63; 6° Sonate pour piano et flûte (en *sol*), op. 63. Tous les autres ouvrages de M. Bevilaqua consistent en duos pour guitare et flûte, piano et violon : ils ont été gravés à Vienne et à Rome. Les auteurs de la nouvelle encyclopédie musicale publiée à Stuttgard disent que les productions de cet artiste portent le cachet de connaissances solides en musique. L'un de ses derniers ouvrages est une *Méthode de guitare*. On n'a plus rien imprimé de M. Bevilaqua depuis 1827.

BEVIN (ELWAY), habile compositeur anglais, vivait vers la fin du règne d'Élisabeth. Il était du pays de Galles. Tallis fut son maître de composition, et l'eut pour successeur dans sa place à la chapelle royale, en 1589. Peu de temps après, il fut aussi nommé organiste de la cathédrale de Bristol; mais il perdit ces deux emplois en 1637, parce qu'on découvrit qu'il était de la communion romaine. On trouve dans la collection de Barnard plusieurs services d'église composés par Bevin. Mais l'ouvrage qui a fondé le réputation de ce musicien est un traité de composition intitulé : *A brief and short introduction to the art of musicke, to teach how to make discant of all proportions that are in use : very necessary for all such as are desirous to attaine to knowledge in the art, and may by practice, if they can sing, soon be able to compose all sorts of canons that are usual, by these directions, of two or three parts in one, upon a plain song* (Courte introduction à l'art de la musique, etc.), Londres, 1631, in-4° de 152 pages. On y trouve des règles pour la construction de toutes les espèces de canons, avec des exemples jusqu'à six parties. La collection de musique sacrée de Boyce contient aussi un service en *ré* mineur, de la composition de Bevin.

BEYER (JEAN-SAMUEL), né a Gotha, vers 1680, fut d'abord chanteur à l'école de Weissenfels, et ensuite directeur de musique à Freyberg, où il demeura depuis 1705 jusqu'à sa mort, arrivée en 1744. Il s'est fait connaître également comme compositeur et comme écrivain didactique. Ses

principaux ouvrages sont : 1° *Primæ lineæ musicæ vocalis, dass ist kurze, leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, so wohl in den offentlichen Schulen, als auch in der Privat-information, ein musikalisches Vokalstück wohl und richtig singen zu lernen, auss Kürzeste kann unterrichtet werden, mit unterschiedlichen Canonibus, Fugen, Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Appendice, worinnen Allerhand lateinische, fransœsische und italianische Termini musici zu finden, etc.* (Introduction courte, facile, fondamentale et exacte à la musique vocale, etc.), Freyberg, 1703, 14 feuilles in-4°. Une seconde édition a été publiée dans le même format à Dresde, en 1730, mais reduite à la moitié par la suppression des exemples de canons, de fugues, etc.; 2° *Musikalischer Vorrath neu variirter fest-choral-Gesænge, auf dem Clavier, in Canto und Basso, zum Gebrauch sowohl beym offentlichen Gottesdienst, als bebliebiger Haus-Andacht* (Magasin musical de nouveaux chants simples variés, pour soprano et basse, etc.), première partie, Freyberg, 1716, in-4°; deuxième partie, 1719; troisième, idem, 1719; 3° *Geistlich-musikalische Seelen Freude, bestehend aus 72 Concert-Arien von 2 vocal und 5 unterschiedlichen instrumental-Stimmen, auf alle Sonn-und Fest-Tage zu gebrauchen* (Musique spirituelle d'un ami intime, consistant en soixante-douze airs concertans pour deux voix et cinq instrumens, etc.), Freyberg, 1724, in-4°.

BEYER (....), physicien, Allemand de naissance, domicilié à Paris, y inventa un instrument composé de lames de verre frappées par des marteaux, dans la forme d'un piano, et qui fut appelé *Glass-chord* par Franklin. Un pianiste nommé *Schunck* le joua en public pendant quinze jours, au mois de novembre 1785. Cet instrument a été employé avec succès à l'Opéra, dans les *Mystères d'Isis*, pour remplacer la flûte enchantée. C'est ce même instrument, dépouillé de son clavier, et frappé par un simple marteau de liége, qui a été rendu populaire depuis quelques années, à Paris.

BEYLE (LOUIS-ALEXANDRE-CÉSAR), ancien auditeur au conseil d'état, est né à Grenoble vers 1783. Doué de beaucoup d'esprit, et surtout d'un esprit original, il fit dans sa jeunesse d'assez bonnes études, puis se rendit à Paris, où il obtint une place d'auditeur au conseil d'état, en 1807. Quelque temps après, il fut envoyé en mission dans les provinces illyriennes, et pendant plusieurs années, il fixa son habitation à Trieste. Lorsqu'il était dans cette ville, le livre intéressant de Joseph Carpani, intitulé : *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, lui tomba dans les mains; il le traduisit en français et le publia sous le pseudonyme de *Bombet*, et sous le titre de : *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*. Paris, Didot, 1814, un vol. in-8° de 460 pages. Cette traduction, achevée à Londres, fut elle-même traduite en anglais quelques années après. Le titre de la version anglaise est : *Lives of Haydn and Mozart, in a series of letters; translated from the french*. London, Murray, 1817, in-8° de 493 pages[1]. Le plagiat était trop évident pour que Carpani gardât le silence. Il attaqua le plagiaire pseudonyme avec force et vivacité dans deux lettres écrites de Vienne, les 15 et 20 août 1817, qui parurent dans la *Nuova serie del Giornale dell' italiana letteratura*, t. X, Padova, 1816, pag. 124-140, avec ce titre : *Lettera due dell' autore delle Haydine, Giuseppe Carpani milanese, al sig. Alessandro Cesare Bombet, francese, sedicente autore delle medesime.*

[1] Je ne sais dans quel catalogue Lichtenthal a trouvé cette traduction sous le nom de Rombert (L. H, G.). Je l'ai vue partout sous celui de Bombet.

A ces lettres étaient jointes des déclarations de Salieri, Weigl, Frieberth, du conseiller de légation saxonne Griesinger, et de Mlle Kurzbeck, portant que Carpani était le véritable auteur des Haydine, et que l'œuvre de Bombet n'en était qu'une simple traduction. Quelques journaux littéraires de l'Allemagne reproduisirent la réclamation de Carpani, et le *Journal de Paris* en donna un extrait au mois d'octobre 1817, avec des réflexions désagréables pour M. Beyle, qui n'essaya pas de répondre à ces attaques, et qui ne reproduisit pas moins son livre avec le titre de *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, Paris, Delannay, 1817, in-8°. Cette fois M. Beyle avait changé le pseudonyme de Bombet en celui de Stendhal : ce dernier est dit-on, le nom d'une dotation que l'ancien auditeur aurait reçue autrefois de Napoléon. M. Quérard s'est trompé (dans *la France littéraire*, t. 1er, p. 323), lorsqu'il a considéré les *Lettres écrites de Vienne* et les Vies de Haydn et de Mozart comme des ouvrages différens. Il n'a pas connu non plus le véritable titre de la première édition.

Lorsque les troupes françaises évacuèrent les provinces Illyriennes, M. Beyle revint en France. La restauration l'ayant privé de son titre et de son emploi d'auditeur au conseil d'état, il voyagea en Angleterre, puis en Italie, écrivit sur cette dernière contrée, sur l'amour, sur la peinture, et sur quelques autres sujets, des ouvrages qui piquèrent la curiosité par leur audace et leur cynisme, et qui justifiaient le succès passager qu'ils obtinrent par quelques pages empreintes de talent. Tous ces livres furent publiés à Paris, où l'auteur s'était retiré, écrivant dans les journaux français, et faisant l'office de correspondant de quelques journaux anglais. Carpani semble avoir été destiné à être imité ou copié dans ses travaux par M. Beyle. Il avait fait insérer dans les journaux d'Allemagne et d'Italie, depuis 1818 jusqu'en 1822, diverses lettres sur Rossini et sur quelques compositeurs de l'époque actuelle, particulièrement sur *Tancredi* et sur *Freyschütz*; ces lettres ont été réunies depuis lors avec quelques autres morceaux du même auteur, sous le titre de *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali* (V. Carpani). Or, M. Beyle publia en 1823 une *Vie de Rossini* (Paris, Bouland, deux parties in-8°), qu'il reproduisit l'année suivante comme une deuxième édition avec un nouveau titre. Ce livre, mis au jour sous le pseudonyme de *Stendhal*, renferme une grande partie des opinions exprimées par Carpani sur *Tancredi*, de Rossini, sur *Freyschütz*, de Weber, sur *Otello*, et sur beaucoup d'autres productions de l'école moderne. Le reste, particulièrement la partie biographique, a pour base des anecdotes recueillies à la légère par l'auteur, et quelques faits épars dans des almanachs de spectacles publiés à Venise et à Milan. Tout cela est rempli d'inexactitudes. Quant à la forme de l'ouvrage, on y remarque ce désordre que M. Beyle a mis dans toutes ses productions et qui semble inséparable de sa manière. Les contradictions y fourmillent; les éloges et les critiques y semblent dictés par le caprice plutôt que par une théorie quelconque de l'art; enfin, en dépit de son goût apparent pour la nouveauté, on y voit que M. Beyle a des habitudes et des affections pour les souvenirs de sa jeunesse. Le professeur Wendt, qui a publié à Leipsick, en 1824, une traduction allemande du livre de M. Beyle, en a corrigé les inexactitudes dans les notes dont il l'a accompagnée. M. Beyle est maintenant consul de France à *Civitta-Vecchia*.

BEYSSELIUS (JODOCUS), conseiller impérial, philosophe, orateur et poëte, né à Aix-la-Chapelle, vécut de 1454 à 1494. Au nombre de ses écrits, Trithême (*De Script. Eccles.*, *p.* 395), place un dialogue *De optimo genere musicorum*, *lib.* 1.

BEZEGUI (ANGE-MICHEL), compositeur

et bon violiniste, né à Bologne, en 1670, vint à Paris vers 1684, et devint chef de la musique de Fagon, surintendant des finances. Il eut le malheur de se casser le bras, et son protecteur lui assura une existence aisée, mais qui ne le consola jamais de son accident. Il mourut en 1744. On connait de lui : *Sonate a violino solo e violoncello o basso continuo*, op. 1ª, Amsterdam, Roger, in-fol. obl., et un livre de pièces de clavecin.

BIANCA (...), maître de chapelle à Naples, naquit en cette ville en 1788. Artiste sans génie, il a donné plusieurs opéras qui sont déjà oubliés ; on n'a le nom que d'un seul, *Zoraide e Corradino*. De 1815 à 1825, il a fait, comme chanteur, un long voyage artistique en Allemagne, en Angleterre et en France; mais il n'a pu réussir à se faire remarquer.

BIANCHI (PIERRE-ANTOINE), compositeur, né à Venise, vers 1430, fut d'abord chanoine régulier de Saint-Sauveur dans cette ville, et ensuite chapelain de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. On a de lui : *Il primo libro delle canzoni Napoletane a tre voci*, Venise, 1572, in-8°. G. Alberici dit (*Catal. breve degl. illust. e fam. Scritt. Venet. p.* 77) qu'un autre ouvrage de Bianchi a été publié à Venise, vers 1605, mais il n'en indique ni la nature ni le titre. Enfin on a de lui : *Sacri concentus, octo vocibus, tum vivæ vocis, tum omnium instrumentorum generi decantandi*, Venise, 1609, in-4°.

BIANCHI (ANDRÉ), né à Sarzana, dans le pays de Gênes, vers 1580, fut d'abord musicien au service d'un noble Génois nommé *Carlo Cibo*, et ensuite organiste de la collégiale de Chiavari. Il a fait imprimer divers ouvrages de sa composition : 1° *Motetti e Messe a otto voci*, Venise, 1611, in-4°; 2° *Motetti a due, tre e quattro voci*, Anvers, 1626, in-4°. Ce dernier ouvrage doit être une deuxième édition.

BIANCHI (JULES-CÉSAR), compositeur italien du 17ᵉ siècle, a publié : *Motetti de Beata Virgine a una-cinque voci, e Missa a quattro voci*, Venise, 1620. Une seconde édition a paru à Anvers, 1637, in-4°. On lit au titre de celle-ci, 1537, mais c'est évidemment une faute d'impression, car on trouve, à la suite des motets de Bianchi, des litanies à six voix de Cl. Monteverde.

BIANCHI (CHRISTOPHE), compositeur, né à Rome au commencement du 17ᵉ siècle, a fait imprimer dans cette ville, vers 1650, une sorte de traité de composition sous ce titre : *Tavola d'imparare a formare passagi e fughe, ed intavarli per il liuto, gravicembalo, violone et viola da gamba* (*Vid. Mersen., lib.* 1. *De Instrum. harm. Prop.* 7).

BIANCHI (EUSÈBE), en latin *Blancus*, cordelier, entra fort jeune dans son ordre, au convent de Modène. Il était né à Milan, vers le milieu du 17ᵐᵉ siècle. Argelati et Piciuelli vantent son savoir dans les langues hébraïque, grecque, allemande, française et espagnole, ainsi que dans les mathématiques, l'architecture et l'astronomie. On croit qu'il est mort vers 1725. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Regole per fabricar un organetto, che anco è gravicembalo, quale a forza di ruote da per se suona due o tre ariette*. Argelati, qui indique ce livre (*Bibl. Script. Mediolan.*, t. 2, 2ᵉ part. col. 180. B.), ne fait pas connaître s'il est imprimé.

BIANCHI (JEAN), compositeur de musique instrumentale, né à Ferrare, vers 1660, vivait encore à Milan en 1710. Le catalogue de Roger, d'Amsterdam, indique les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Dodici sonate a tre*, *op.* 1, in-folio; 2° *Sei concerti da chiesa a quattro stromenti, op.* 2; 3° *Sei sonate a tre, op.* 3.

BIANCHI (FRANÇOIS), compositeur dramatique et maître de chapelle à Crémone, naquit dans cette ville en 1752, et selon Reichardt, à Venise. Le même auteur prétend qu'il devint, en 1784, vice-maître de chapelle de l'église Saint-Ambroise, à Milan, et directeur des chœurs au théâtre

de *la Scala*. Il vint à Paris, en 1775, et y fut attaché comme claveciniste au théâtre Italien, où il donna, dans la même année, *La réduction de Paris*, en un acte, et *Le Mort marié*, en 1777. Trois ans après, il quitta son emploi pour aller composer à Florence l'opéra de *Castor e Pollux*, qui réussit. Cet ouvrage fut suivi de *Il trionfo della pace*, à Venise, en 1782; 3° *Demofoonte*, 1783; 4° *Arbace*, 1783; 5° *Cajo Mario*, à Naples, 1784; 6° *Briseide*, à Turin, 1784; 7° *La caccia d'Enrico IV*, à Venise, 1784; 8° *Asparde principe Battriano*, 1784, à Rome; 9° *Il Medonte*, à Reggio, en 1785. C'est dans cette même année, 1785, que Bianchi fut appelé à Venise pour y occuper la place d'organiste de Saint-Marc; 10° *Il Disertore*, à Venise, en 1785. Cet ouvrage avait été écrit pour Pacchiarotti, qui parut sur la scène avec l'habit de soldat français, ce qui déplut tant aux Vénitiens, qu'ils refusèrent d'entendre l'ouvrage jusqu'au bout; mais, peu de temps après, la duchesse de Courlande, passant par Venise, désira d'entendre cet opéra, qu'on joua par condescendance pour elle, et dont la musique excita de tels transports d'admiration, que l'ouvrage devint le fovori du même public qui l'avait d'abord rejeté. 11° *La villanella rapita*, en 1785; 12° *Pirama e Tisbe*, en 1786; 13° *La Vergine del Sole*, en 1786, à Venise; 14° *Scipione Africano*, à Naples, 1787; 15° *La Secchia rapita*, 1787; 16° *L'Orfano della China*, à Venise, 1787; 17° *Pizarro*, à Venise, 1788; 18° *Mesenzio*, à Naples, 1788; 19° *Alessandro nell' Indie*, à Brescia, 1788; 20° *Il ritratto*, à Naples, 1788; 21° *L'Inglese stravagante*, 1789, à Bologne; 22° *Il Calto*, 1789, à Brescia, 23° *La morte di Giulio Cesare*, 1789, à Venise; 24° *L'Arminio*, 1790, à Florence; 25° *La Dama bizzarra*, à Rome, 1790; 26° *Cajo Ostilio*, à Rome, 1791; 27° *Agar*, oratorio, à Venise, 1791; 28° *Joas*, oratorio, 1791; 29° *Il finto Astrologo*, 1792; 30° *La capriciosa ravveduta*, 1793; 31° *L'Olandese in Venezia*, en 1794; 32° *Lo Stravagante*, 1795. Vers 1796, Bianchi se rendit à Londres, où il écrivit, en 1797, *Zenobia*; dans la même année il donna *Inez de Castro*, pour Mᵉ Billington, et ensuite *Acis e Galatea*. *La Semiramide* fut écrite, en 1798, pour la signora Banti, et, l'année suivante, Bianchi donna *Merope*, le meilleur de ses ouvrages. Le style de ce compositeur est gracieux, mais n'a rien d'original. Ce n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello et de celle de Cimarosa. De tous ses opéras, le seul qui ait été représenté à Paris est *La Villanella rapita*, joué d'abord, en 1790, au théâtre de Monsieur, et repris en 1804 et en 1807. Bianchi avait écrit un traité théorique sur la musique, qu'il envoya à Paris pour être soumis à l'examen de Lacépède, de Ginguené et de M. de Prony, lorsque la paix d'Amiens eut ouvert les communications entre la France et l'Angleterre. Mais la guerre étant sur le point d'être déclarée de nouveau, le manuscrit fut renvoyé à son auteur. Cet ouvrage a été confié par sa veuve (aujourd'hui Mᵐᵉ Lacy) à l'éditeur du *Quarterly musical Review*, avec la permission d'en publier des extraits, qui ont paru en effet dans ce journal, en commençant au vol. II, pag. 22. Bianchi est mort à Bologne, le 24 septembre 1811.

BIANCHI (ADAMO), né à Bergame, premier tenor de la basilique de Sainte-Marie-Majeure de cette ville. Ce chanteur fut estimé pour la pureté de son intonation, et l'expression qu'il mettait dans son chant. Il a chanté avec succès sur les principaux théâtres de l'Italie et de l'étranger. En 1791, il se fit entendre avec beaucoup de succès, à Vienne, dans l'opéra : *La morte di Cleopatra*, en concurrence avec Rubinelli, et deux ans après à Bologne, dans *La morte di Semiramide*, avec Crescentini. Il est maintenant retiré et ne chante plus.

BIANCHI (JACQUES), chanteur italien et professeur de chant à Londres, vers 1800, était né à Arezzo, en 1768. Il s'est fait

connaitre comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Sei duetti a soprano e contralto con acc. di cemb., op.* 1, Londres, 1799; 2° *Sei conzonette con acc. di arpa o cembalo, op.* 2, *Ibid.*; 3° *The celebrated fughe in Il Consiglio imprudente, Ibid.*; 4° *Ode upon the king's providential protection from assassination*, Londres, 1800; 5° Ariette italienne, op. 4, Vienne, 1803.

BIANCHI (ANTOINE), chanteur et compositeur, naquit à Milan en 1758, et y fit des études de chant, d'harmonie et de contrepoint. Après avoir chanté à Gênes, à Hanovre et à Paris avec les bouffons du théâtre de Monsieur, il entra au service du prince de Nassau, en 1792, et l'année suivante il alla à Berlin, où il fut engagé au théâtre national. Ne connaissant la langue allemande que d'une manière imparfaite, Bianchi ne joua que dans de petits intermèdes italiens tels que *l'Avaro, Il maestro di cappella*, de Haydn, *Il Calzolaro* de Cimarosa, et quelques autres ouvrages semblables; mais ces pièces, écrites dans le style simple de la musique italienne de cette époque, eurent peu de succès dans une ville où l'on était accoutumé à la manière vigoureuse de l'école allemande, et Bianchi rompit son engagement, après avoir fait représenter son opéra d'*Alcine*, le 16 février 1794. Il fut plus heureux à Hambourg en 1797, et peu de temps après il alla à Breslau, où il joua les mêmes intermèdes qu'à Berlin et à Hambourg. Il y fit jouer un petit opéra de sa composition intitulé :*Fileno e Clorinda;* puis, en 1798, il visita Dresde, Leipsick et Brunswick. Au commencement de l'année 1800 il retourna en Italie; depuis lors on ignore ce qu'il est devenu. Outre les deux opéras qui ont été cités précédemment, on connait de sa composition : 1° Douze chansons françaises, Berlin, 1795; 2° Douze chansons françaises avec piano, Hambourg, 1796; 3° *Étrennes pour les dames*, douze chansons italiennes, avec piano et guitare, Hambourg, 1798.

BIANCHI (ÉLIODORE), tenor de quelque mérite, a commencé à chanter sur les théâtres d'Italie, en 1799. En 1803, il chanta au théâtre de *la Scala*, à Milan, pendant toutes les saisons. Engagé à l'Opéra Italien de Paris, il épousa dans cette ville Mlle Crespi, *prima donna*, d'une beauté supérieure à son talent. De retour en Italie, il fut engagé pour le printemps et l'automne de 1809 à *la Scala* de Milan. En 1812, il était à Ferrare où Rossini écrivit pour lui un rôle dans son *Ciro in Babilonia*. Au carnaval de 1814, ce compositeur écrivit encore pour lui dans son *Aureliano in Palmira*, et, en 1819, dans *Eduardo e Cristina*, à Venise. Quelques années après cette dernière époque, Bianchi a quitté le théâtre.

BIANCHINI (DOMINIQUE), célèbre luthiste du 16e siècle, fut appelé communément *Il Rossetto*, parce qu'il était roux. Ses compositions pour le luth ont été publiées sous le titre de *Intabolatura di lauto*, Venise, in-4. obl.

BIANCHINI (FRANÇOIS), savant italien; naquit à Vérone le 13 décembre 1662. Il fit ses études dans sa patrie et à Bologne, et fut reçu docteur en théologie à l'université de Padoue; puis il se fixa à Rome, en 1688, et fut pourvu de plusieurs canonicats et bénéfices par les papes Alexandre VIII et Clément XI : ce dernier le fit son camérier. Innocent XIII, qui succéda à Clément XI, nomma Bianchini référendaire des signatures pontificales et prélat intime ou domestique. Il partagea presque toute sa vie entre ses travaux sur l'astronomie et l'étude de l'antiquité. Une hydropisie causa sa mort, le 2 mars 1729. On a de ce savant une dissertation posthume, imprimée par les soins de Joseph Bianchini, son neveu, intitulée : *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ*, Rome, 1742, in-4°. On y trouve quelques recherches curieuses, mais où l'érudition brille plus que le savoir en musique.

BIANCHINI (JEAN-BAPTISTE), composi-

teur de musique d'église, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, au mois d'avril 1684, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eu lieu au mois de septembre 1708. Ses ouvrages qui consistent en messes et motets à quatre, cinq, six et huit voix, sont inédits.

BIANCIARDI (FRANÇOIS), né à Casola, château de Sienne, dans la seconde moitié du 16e siècle, fut académicien *intronato,* et maître de chapelle de la cathédrale de Sienne. Le Père Ugurgieri Azzolini (*Pompe Sanesi*, part. 2, tit. 22, n° 7) assure que ce musicien mourut à l'âge de trente-cinq ans. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois livres de motets à quatre, cinq, six et huit voix, Venise, Gardane, 1596-1607 ; 2° Quatre livres de motets à deux, trois et quatre voix, avec orgue, 1599-1608 ; 3° Trois livres de motets sans orgue, Venise, Gardane, 1600 ; 4° Deux livres de messes à quatre et huit voix, sans orgue, Venise, Gardane, 1604-1605 ; 5° *Salmi a quattro voci,* Venise, 1604. Pittoni, dans ses notices manuscrites, sur les contrapuntistes, dit que Bianciardi fut un organiste très habile. Banchieri (*Moderna pratica musicale,* Venise 1613) cite aussi ce maître comme un des premiers auteurs qui ont écrit sur la basse continue, et le nomme à cet égard conjointement avec Louis Viadana et Agazzari. Voici comment il s'exprime : *Ludovico Viadana, Francesco Bianciardi e Agostino Agazzari soavissimi compositori de' nostri tempi : hanno questi dottamente scritto il modo che deve tenere l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo, seguente, o baritono, che dire lo vogliamo.* On ignore quel fut le titre de l'ouvrage de Bianciardi dont Pittoni a parlé dans ce passage.

BIANCONI (JEAN-LOUIS), philosophe et médecin, naquit à Bologne, le 30 septembre 1717. Ayant été reçu docteur en médecine, en 1742, et membre de l'institut de Bologne l'année suivante, le landgrave de Hesse-Darmstadt, prince et évêque d'Augsbourg, l'appela auprès de lui, en qualité de médecin. Bianconi resta six ans dans cette cour, et se rendit à celle de Dresde, en 1750, où Auguste III, roi de Pologne, le nomma conseiller aulique, l'admit dans son intimité, et l'employa dans diverses missions importantes. En 1764, ce prince l'envoya à Rome en qualité de ministre résident. Il mourut subitement à Pérouse, le 1er janvier 1781. Bianconi adressa à son ami, le célèbre marquis Maffei, *Due lettere di fisica,* Venise, 1746, in-4°, dans lesquelles il traite *della diversa velocità del suono.* Un extrait en allemand de cet opuscule a paru dans le *Magasin d'Hambourg,* tom. 16, p. 476-485.

BIBER (FRANÇOIS-HENRI DE), écuyer tranchant et maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, naquit vers 1638 à Wortenberg, sur les frontières de la Bohême. Virtuose sur le violon, il charma par son talent l'empereur Léopold Ier, qui l'anoblit et lui donna une chaîne d'or. Les princes Ferdinand-Marie et Maximilien-Emmanuel de Bavière ne le traitèrent pas moins bien, et l'attachèrent à leur cour. Cet artiste mourut à Salzbourg, en 1698, à l'âge de soixante ans. On a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° Six sonates pour le violon avec basse continue, Salzbourg, 1681, in-fol., gravé ; 2° *Fidicinium sacro-profanum*, consistant en douze sonates, à quatre et cinq parties, in-fol. ; 3° *Harmonica artificioso-ariosa in septem partes vel partitas distributa,* pour trois instrumens, Nuremberg, in-fol., gravé ; 4° *Sonatæ duæ tam aris quam aulis servientes,* partie 9, Salzbourg, 1676, in-fol. ; 5° *Vesperæ longiores ac breviores, una cum litanis Lauretanis a quatuor vocibus, duobus violin. et duabus violis in concerto. Additis quatuor vocibus in capellá, atque tribus trombonis ex ripienis desumendis ad libitum,* Salzbourg, 1693, in-fol. Le portrait de Biber a été gravé en Allemagne lorsqu'il était dans sa trente-sixième année.

BIDEAU (DOMINIQUE), violoncelliste au théâtre Italien de Paris, fut élève de Triklir, premier violoncelliste de la cour électorale de Dresde, auquel il a dédié, en 1809, des airs variés et dialognés. Ses autres ouvrages consistent en six duos pour violon et violoncelle, op. 1 et 2, Paris, 1796, une symphonie à grand orchestre, nº 1, *Ibid.*; trois grands divertissemens concertans pour violon et violoncelle; une *grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle*, Paris, 1802; un thème varié pour violoncelle avec orchestre, un air écossais varié avec quatuor; des duos faciles pour deux violoncelles, et quelques autres productions du même genre.

BIDON (....), compositeur français, vivait vers la fin du 15me siècle ou au commencement du 16e. Il fut chanteur de la chapelle pontificale, sous Léon X, comme on voit par ces vers macaroniques de Théophile Folengo, connu sous le nom de *Merlin Coccaie* (*Macaron. lib.* 25. *Prophetia*).

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broier,
Vosque Leoninæ cantorum squadra capellæ,
Josquini quoniam cantus frisolabitis illos,
Quos Deus auscultans cœlum monstrabit apertum.
Etc., etc.

BIECHTELER (BENOIT), fut, au commencement du 18me siècle, professeur au couvent de Wiblingen, près d'Ulm, et passa ensuite en cette qualité dans la collégiale de Kempten. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on connaît les suivans : 1º Six messes brèves, dont une pour les morts, in-fol.; 2º *Vox suprema Oloris Parthenii, quater vigesies Mariam salutantis in voce, chordis et organo per consuetas ecclesiæ antiphonas, videlicet sex Alma redemptoris, sex Ave regina cœlorum, sex Salve Regina; alternatim voce solo a canto vel alto decantandas, vel cum organo concertante solum, vel cum violino et basso generali ordinario*, Augsbourg, 1731, in-fol.

BIEDERMANN (JACQUES), jésuite, né à Ehingen en Suède, enseigna d'abord la philosophie à Dillingen, et ensuite la théologie à Rome. Il est mort dans cette dernière ville le 20 août 1639. On a imprimé sous son nom, après sa mort un livre intitulé : *Utopia, seu Sales musici, quibus ludicra mixtim et seria denarrantur.* Dillingen, 1640, in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BIEDERMANN (JEAN-THÉOPHILE), recteur à Freiberg, en Misnie, naquit à Naumbourg, le 5 avril 1705. Après avoir fait ses études dans l'université de Wittemberg, il obtint en 1717 la place de bibliothécaire de la ville. Il retourna à Naumbourg, en 1732, pour y diriger l'école publique, et en 1747 passa à Frieberg, en qualité de recteur. Ce savant mourut en 1772. Au nombre de ses ouvrages on trouve le suivant : *De vita musica ad Plauti Mostellariam*, act. III, Sc. II, v. 40, Freiberg, 1749, in-4º, une feuille. Il a rassemblé dans cette dissertation tout ce qui a été dit de plus dur contre la musique et les musiciens. Il en résulta pour lui une guerre polémique qui lui causa beaucoup de chagrins. Le premier écrit où on l'attaqua fut un petit ouvrage anonyme intitulé : *Aufrichtige Gedanken über Johann Gottlieb Biedermans Programma De vita Musica und der darüber gefællten Urtheile* (Réflexions sincères sur le programme *de Vita musica* de J.G. Biedermann, etc.), St.-Gall, 1749, in-4º. Biedermann répondit à son antagoniste dans un écrit de deux feuilles, sous ce titre : *Abgenæthigte Ehrenrettung wider die unversehœmten Læsterungen über eine Einladungsschrift : De vita musica* (Apologie contre les médisances effrontées d'un ennemi, sur un écrit intitulé : *De vita musica*, etc), Leipsick, 1750, in-4º. Matthesou l'attaqua de nouveau dans une brochure qui avait pour titre: *Bewæhrte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat, überaus heilsam wider leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthiger Verachter und*

gottloser Schœnder der Tonkunst. Erste Dosis., Hambonrg, 1750, in-8° (Panacée, etc., etc., pour guérir les détracteurs de la musiqne, première dose). Biedermann fit une seconde réponse intitulée : *Nachgedanken über sein Programma de Vita musica*, etc., etc. Freiberg, 1750, in-4°. (Nouvelles réflexions sur le programme de *Vita musica*). Enfin les journaux du temps furent remplis de cette querelle, dont on peut voir les détails dans le premier chapitre de l'*Anleitung zur musikalischen Gelartheit* (Introduction à la science musicale), d'Adelung. On trouve la vie et le catalogne exact des ouvrages de Biedermann dans les *Vitæ philologorum* de M. Harles.

BIEDERMANN (....) receveur de bailliage, au château de Beichlingen, en Thuringe, vers 1786, s'est fait connaître par la grande habileté qu'il avait acquise sur un instrument commun et méprisé, *la vielle*. Il était parvenu à en jouer avec une perfection inconnue jusqu'à lui, et que personne n'a été tenté d'imiter. Il possédait plusieurs vielles perfectionnées qui avaient été construites sur ses plans.

BIEGO (PAUL), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du 17e siècle, est connu par les opéras suivans de sa composition : *Ottone il Grande*, en 1688; *Fortuna tra le disgrazie*, représenté en 1689; *Pertinace*, en 1689.

BIEL (JEAN-CHRISTOPHE), pasteur à l'église Saint-Uldaric et Saint-Jean de Brunswick, a fait insérer dans le troisième volume des *Miscell. Lipsiens. nov.: Diatribe philologica de voce Selah*. Il est question dans cette dissertation de quelques objets relatifs à la musique des Hébreux.

BIEL (CHARLES). Un musicien de ce nom, Allemand de naissance, s'est fait connaître depuis quelques années par quelques œuvres de musique instrumentale qui consistent principalement en variations et danses pour le piano. Ces légères productions ont été publiées à Leipsick et à Dresde.

BIELING (FRANÇOIS-IGNACE), né à Viel, fut nommé organiste du chapitre de Kempten, en 1710. Il composa beaucoup de musique d'église, qui fut estimée en Allemagne, de son temps. On place l'époque de sa mort, en 1757. On n'a imprimé de lui que les ouvrages suivans : 1° *Six ariettes dans le style moderne à l'usage de tous les temps*, op. 1, 1720, in-folio; 2° *Six litanies de la V. M. et deux Te Deum à quatre voix, avec accompagnement d'instrumens à cordes et à vent*, 1731, in-folio.

BIELING (JOSEPH), fils et élève du précédent, naquit à Kempten, en 1734. Après avoir commencé ses études musicales sous son père, il fut envoyé à Salzbourg, pour se perfectionner dans l'école de *Léopold* Mozart, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1755 il fut appelé à Kempten pour y succéder à son père dans ses fonctions d'organiste. Dans la suite, il fut nommé directeur de la chapelle du chapitre. Il vivait encore en 1811, et quoique l'âge eût diminué la légèreté de ses doigts, il avait un talent si solide, que les amateurs se rendaient en foule à l'église pour l'entendre, lorsqu'il touchait l'orgue. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour son instrument, mais aucun de ses ouvrages n'a été publié.

BIEREIGE (JEAN), organiste à Voilsberg, bourg près d'Eisenach, dans la Thuringe, occupait ce poste vers 1620. En 1622, il fut nommé organiste et *collaborateur* à Mulhouse. On a de lui : *Motetta*, etc., à huit voix, Erfurt, 1620; 2° *Musikalischen Kirchenfreude*, consistant en vingt-cinq pièces à cinq, six et huit voix, 1re partie, Erfurt, 1622.

BIEREY (GOTTLOB-BENOIT), directeur de musique au théâtre national de Breslau, naquit à Dresde le 25 juillet 1772. Son père, professeur de musique dans cette ville, lui donna les premières leçons de chant, lui fit apprendre le violon et le hautbois, et lui fit donner des leçons d'harmonie et de composition par le directeur de musique Veinling. Toutes ces études occupèrent

le jeune musicien jusqu'à l'âge de 17 ans. Après avoir dirigé la musique de plusieurs troupes d'opéras ambulans, Bierey se rendit à Vienne au mois de juillet 1807 ; il y fut chargé d'écrire la musique de l'opéra intitulé *Wladimir*, joué le 25 novembre de cette année. Précédemment il avait composé deux autres opéras sur des livrets de Bretzner ; *Der Schlaftrank* (le somnifère), et *Rosette*. L'ouvrage donné à Vienne par Bierey donna lieu à de grands éloges et à des critiques assez vives ; le résultat en fut toutefois avantageux pour l'artiste en ce qu'il lui procura son engagement à Breslau, comme directeur de musique et maître de chapelle. Il alla occuper sa nouvelle position au mois de décembre 1807. Pendant vingt ans il remplit ces emplois et s'y montra compositeur laborieux, artiste zélé et directeur de musique excellent. En 1824, il prit la direction du théâtre de Breslau ; mais fatigué par des travaux multipliés, il y renonça au commencement de l'année 1828, et se démit aussi de ses fonctions de directeur de musique. Outre les opéras cités précédemment, Bierey a écrit tous ceux dont les titres suivent ; 1° *Le Chasseur de Chamois*. La musique de cet ouvrage est facile et légère ; le sujet est bien rendu, la mélodie est gracieuse et l'instrumentation élégante. Le sextuor final est rempli d'expression ; 2° *La Fille invisible*, en un acte ; 3° *Le Règne de la Force ;* 4° *l'Amour dans le camp*, en un acte ; 5° *Phædon et Naïde ;* 6° *Le Voleur de pommes*, de Bretzner ; 7° *Le marché de femmes*, en un acte, de Herklots ; 8° *Rira bien qui rira le dernier*, de Grosmann ; 9° *Jeri et Bœteli*, de Gœthe ; 10° *La Méchante femme*, de Herklots ; 11° *Les Candidats de Kaffka*, en un acte, en 1798 ; 12° *Le pays de l'amour*, en 1798 ; 13° *La Fille des Fleurs*, texte de Rochlitz, en 1802. La partition pour piano de ce joli ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. 14° *Clara, duchesse de Bretagne*, en trois actes, texte de Bretzner, représenté en 1803 à Leipsick ; 15° *La Surprise*, opéra en un acte, représenté au théâtre de Breslau le 12 octobre 1809 ; 16° *Elias Rips Raps*, en un acte, texte de Hœser. Cet ouvrage, joué à Breslau en 1810, décèle une verve comique peu commune ; 17° *Les Pantoufles*, en un acte, joué à Vienne en 1810 ; 18° *Pyrame et Thisbé ;* 19° *La Forêt enchantée ;* 20° *Le Trompeur trompé ;* 21° *La Querelle ;* 22° *Almanzinde*, opéra en trois actes représenté à Breslau en 1816 ; 23° *Les Réjouissances patriotiques*, en deux actes ; 24° *Profit et gain*, prologue ; 25° *Le Sacrifice*, en un acte ; 26° *Les Saxons au camp*, cantate ; 27° *Le Sacrifice de l'humanité, idem ;* 28° *La fête du printemps, idem ;* 29° *Le triomphe de l'amour, idem ;* 30° Cantate sur la mort de Ferdinand de Brunswick ; 31° *La fête des moissons*, cantate ; 32° *L'Inverno ovvero la provida pastorella*, cantate de Métastase ; 33° *Le marquis dans l'embarras*, ballet ; 34° Chœurs pour *Marie de Montalban ;* 35° Chœurs pour le drame des *Bohémiens ;* 36° *La Bergère suisse*, opéra de Bretsner ; 37° *Le Hazard*, opéra en trois actes. Les opéras de Bierey qui ont été publiés en partitions réduites pour le piano sont : *La Fille des Fleurs*, *Wladimir*, *Le Trompeur trompé*, *La Bergère suisse*, *le Hazard*, *Elie Rips Raps*, *Les Pantoufles*, et *La Querelle*. Parmi les autres compositions de cet artiste, on remarque ; 1° *Messe* composée pour le prince Nicolas d'Hesterhazy, à Vienne ; 2° *Psaume latin ;* 3° *Ostercantate*, partition publiée à Leipsick, chez Br. et Haertel ; 4° Des marches pour orchestre et pour harmonie, Breslau, Foerster ; 5° Deux œuvres de sonates faciles pour le piano, Leipsick et Breslau : 6° Introduction et variations sur la polonaise d'*Oginski*, Bonn, Simrock ; 7° Plusieurs marches pour le piano, Leipsick et Breslau ; 8° Plusieurs recueils de chants avec accompagnement de piano, Berlin, Leipsick et Breslau ; 9° Grande symphonie arrangée pour piano et violon, Brunswick,

1801 ; 10° Six chants de francs-maçons en chœurs, Leipsick, 1803; 11° Cantate funèbre pour la mort de Weiss, Leipsick, 1805. On a publié un grand nombre d'ouvertures, de marches, d'airs de danse et d'autres morceaux tirés des opéras de Bierey, pour l'orchestre, en harmonie, et arrangés pour le piano ou divers autres instrumens. On a aussi de lui une ouverture à grand orchestre pour le drame de *Stanislas*, une autre, pour celui de *Henri IV devant Paris,* et une ouverture militaire dont la première partie exprime le calme nocturne d'une ville, la seconde, une attaque; et la troisième, une marche funèbre. Cette dernière a été publiée à Leipsick, chez Br. et Haertel. Bierey a laissé en manuscrit une instruction fort étendue sur la basse chiffrée et l'harmonie.

BIERMANN (JEAN-HERMANN), organiste à Niechemberg, vers 1720, et ensuite à Hildesheim. Il a publié des cantiques sous ce titre : *Organographia specialis Hildesiensis*, Hildesheim, 1738, in-4°, quatre feuilles. Cet ouvrage est de la bonne école.

BIFERI (FRANÇOIS), ou BIFFERI, né à Naples, en 1739, vint à Paris en 1767, et y publia : *Taité de la musique, dans lequel on traite du chant, de l'accompagnement, de la composition et de la fugue*, Paris, 1770, in-fol. Il n'y a point de plan dans cet ouvrage, et les exemples en sont mal écrits.

BIFFI (JOSEPH), compositeur né à Cesano dans le Milanais, vers le milieu du 16e siècle, fut d'abord maître de chapelle du cardinal André Battori, et ensuite compositeur de la cour du duc de Würtemberg. Il a fait imprimer : 1° *Libro di madrigali da cantarsi a quattro voci*, Brescia, 1582, in-4°; 2° *Cantiones sex vocum*, Nuremberg, 1596; 3° *Libro di madrigali da cantarsi a cinque voci, con due soprani;* Venise. 1599; 4° *Libro di madrigali da cantarsi a sei voci*, Nuremberg; 5° *Libro di madrigali da cantarsi a cinque voci*, Milan. On ne trouve pas dans les compositions de Biffi la pureté d'harmonie qui brille dans les ouvrages des maîtres de l'école romaine qui vécurent de son temps, ni l'imagination qui distinguait alors les productions de quelques compositeurs de l'école de Venise. Son style est froid sans être correct.

BIFFI (DON ANTONIO), Vénitien, maître de chapelle à l'église de Saint-Marc, et du conservatoire *dei Mendicanti*, au commencement du 18e siècle, a donné sur le théâtre de Venise un opéra, sous le titre de : *Il Figliuolo prodigo*, en 1704. Ses autres compositions sont moins connues.

BIFFI (LE PÈRE ÉGIDE-MARIE), grand-cordelier, a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Regole per il contrapunto*, cité par le père Martini (*Storia della Mus.*, t. 1, p. 450.). C'est tout ce qu'on sait de ce musicien.

BIFFIDA (JEAN), compositeur, né à Sienne, vivait vers la fin du 16e siècle. On connaît de lui : *Canzonette a tre*, Nuremberg, 1596, in-4°.

BIGAGLIA (LE PÈRE DIOGENIO), compositeur et religieux bénédictin au monastère de Saint-Georges majeur, naquit à Venise vers la fin du 17e siècle. Un grand nombre de ses ouvrages se trouve dans son couvent. On a publié de sa composition *Dodici sonate a violino solo ossia flauto*, Amsterdam, in-fol., 1725. Il a composé un opéra intitulé : *Giaele*, qui fut représenté en 1731. Le catalogue de Breitkopf indique aussi une cantate : *Siam soli Erminia*, pour soprano, et le motet : *In serena cœli scena, ec.*, pour alto solo, deux violons, viola, violoncelle et orgue, tous deux en Mss.

BIGATTI (CHARLES), maître de chapelle du sanctuaire de Sainte-Marie, à Milan, naquit en cette ville, le 12 février 1779, d'Aquilini Bigatti, peintre d'histoire renommé. A l'âge de sept ans il reçut les premières leçons de piano de *Vicenzo Canobbio*, Milanais; quelques années après il fut envoyé par son père, à Bologne,

dans l'école du P. Mattei, pour y apprendre le contrepoint. Il alla ensuite à Lorette où il reçut des leçons de Zingarelli. En 1801, il passa en France, et se fixa pendant quelques années à Marseille où il donna, en 1804, un opéra bouffe intitulé : *Il Fanatico*. Au mois d'août 1808, il fit pour le grand théâtre de cette ville la musique d'un opéra français intitulé : *Théodore et Jenny*. De retour à Milan, il composa pour le théâtre de *la Scala*, en 1809, *l'Amante prigionero*, et dans le carnaval de 1811, *l'Albergo magico*, qui fut représenté au théâtre de Sainte-Rodegonde. Depuis lors il a donné : *La Scoperta inaspettata*, et *Astuzie contra astuzie*. On a de lui plusieurs symphonies à grand orchestre, des morceaux de musique vocale et instrumentale, des messes et des vêpres. On a gravé de cet auteur : 1° *Un thême avec huit variations pour le piano*, à Offenbach, chez André; 2° *Une symphonie concertante pour deux cors, avec orchestre, Ibid.*; 3° *O sacrum convivium*, à trois voix, sans occompagnement, *Ibid.*; 4° Une cavotine de *l'Amante prigioniero*, à Milan, chez Riccordi.

BIGOT (MARIE), née *Kiéné*, vit le jour à Colmar, en 1786. Douée de l'organisation la plus heureuse pour la musique, elle se livra de bonne heure à l'étude du piano, et parvint à un degré d'habileté très remarquable sur cet instrument. Mais c'était surtout par le sentiment du beau dans l'art qu'elle était destinée à se placer au premier rang des virtuoses. Une exquise sensibilité la faisait entrer avec un rare bonheur dans l'esprit de toute belle composition, lui fournissait des accens pour tous les genres d'expression, et, se communiquant à l'enveloppe nerveuse de ses doigts, donnait à sa manière d'attaquer le clavier un charme indéfinissable dont elle seule a eu le secret. En 1804, elle épousa M. Bigot, qui la conduisit à Vienne. Là, elle vit Haydn et se lia avec Beethoven et Salieri. Le commerce de ces grands artistes électrisa son ame de feu, et donna du développement à ses idées. Un mot, indifférent en apparence, était pour elle une source de réflexions et l'occasion de nouveaux progrès. Elle était à peine dans sa vingtième année, et déjà son talent original s'était développé dans toute la beauté du caractère qui lui était propre. La première fois qu'elle joua devant Haydn, l'émotion du vénérable vieillard fut si vive, que se jetant dans les bras de celle qui venait de la faire naître : *Oh! ma chère fille*, s'écria-t-il, *ce n'est pas moi qui ai fait cette musique, c'est vous qui la composez!* Puis, sur l'œuvre même qu'elle venait d'exécuter, il écrivit : *Le* 20 *février* 1805, *Joseph Haydn a été heureux*. Le génie mélancolique et profond de Beethoven trouvait en Mme Bigot un interprète dont l'enthousiasme et la sensibilité ajoutaient de nouvelles beautés à celles qu'il ovait imaginées. Un jour, elle jouoit devant lui une sonate qu'il venait d'écrire : « Ce n'est pas là précisément, lui dit-il, « le caractère que j'ai voulu donner à ce « morceau, mais ollez toujours : si ce « n'est pas tont-à-fait moi, c'est mieux que « moi. »

Les événemens de la guerre de 1809 conduisirent M. Bigot à Paris et l'y fixèrent. Il n'était pas possible que le talent de sa compagne n'y produisît une vive impression; tout ce qu'il y ovait d'artistes distingués dans lo capitale de la France rendit hommage à ce talent admirable. Baillot, Lamarre, Cherubini, Auber devinrent ses amis et formèrent avec elle le centre de l'activité musicale de cette époque. Qui n'a entendu les belles compositions de Bach, de Haydn, de Mozart et de Beethoven exécutées par Mme Bigot, Lamarre et Baillot, ne sait jusqu'où peut aller la perfection de la musique instrumentale. Clementi, Dussek et Cramer apprécièrent le talent de Mme Bigot et le considérèrent comme un modèle de perfection. Après avoir exécuté avec elle les sonates à quatre mains de Mozort, Cramer lui dit, dons l'exaltation du plaisir qu'il venait d'éprou-

ver : « Madame, je n'ai jamais rien entendu « de pareil ! Disposez de moi à toute heure; « faire de la musique avec vous sera tou- « jours pour moi une bonne fortune sans « prix. »

Jusqu'en 1812, la musique n'avait été pour Mme Bigot qu'nue source des plus pures jonissaoces; après la malheureuse campagne de Russie qui la priva de la protectiou de sou mari, retenu prisonnier à Wilna et dépouillé de ses emplois, cet ort devint la ressource de sa famille. Elle douna des leçons de piano, et ses succès dans l'enseignement furent tels que bientôt elle ne put suffire à l'affluance de ses élèves. La désir d'assurer l'aisance de sa famille lui faisait oublier les ménagemens qu'elle devait à sa santé. Sou courage lui faisait illusiou sur ses forces, et quand les premiers symptômes d'une maladie de poitrina se déclarèrent, elle ne mesura pas le dauger qui la menoçait. Sou père, sa mère et sa sœur, établis depuis long-temps en Suisse, venaient d'être appelés près d'elle : ils n'arrivèrent à Paris que pour recevoir ses deruiers ambrassemens : elle expira vers l'automne de 1820, à peine âgée de trente-quotre ans. Sa perte plongea dans la douleur tous ceux que son talent et les qualités de sou cœur avaient faits ses odmiratcurs et ses amis.

Mme Bigot, qui avait fait des études d'harmonie et de composition avec Cherubini et Auber, a écrit quelques œuvres pour le piano. Elle a publié à Paris : 1° Études pour le piano, liv. 1er; 2° Rondeau pour piono seul. Douze valses pour le même instrument ont parn sous son nom, mais je doute qu'elle en soit l'auteur.

BIHLER (FRANÇOIS). *Voyez* BUOLER.

BIHLER (GRÉGOIRE), moine bénédictin à l'abbaye de Sainte-Croix, et compositeur à Donawert, vers la fin du 18me siècle, a fait imprimer de sa composition : 10 *kleine und leichte Klavierstücke mit untermischen Liedern* (Dix petites pièces faciles pour le clavecin, etc.), Landshut en Bavière, 1796.

BILBERG ou BILLBERG (JEAN), né à Marieustadt, vers 1640, fut professeur de mathématiqnes à Upsal, depuis 1679 jusqu'en 1689, et ensuite docteur en théologie. Eu 1701, il fut nommé évêque de Strœgnœs en Suede, où il est mort en 1717. Il a fait imprimer un traité de la danse des auciens et de la musique qui y servait, sous le titre de : *Orchestra, seu de saltationibus veterum*, Upsal, 1685, in-8°. C'est un fort bon ouvrage où la matière est traitée avec beauconp d'érudition.

BILD (VITUS), moine bénédictin, né en 1481, à Hocbstadt ou Hochstett, en Bavière, fit ses études sous la directioo de savans hommes tels que Jacques Lœcher, appelé l'*ami des muses*, Nicolas Poll, Jean Stab et quelqnes outres. En 1503, il entra daus l'ordre de Saint Benoit, au couvent d'Augsbourg ; il reçut les ordres l'année suivonte. En 1511, il eut l'autorisation d'aller passer quelque temps au couvent de Tegernsée dans la haute Bavière; mais quelques différends qu'il eut avec le supérieur de ce monastère l'obligèrent à en sortir. Il se retira daos une solitude de l'Autriche, puis il retourna à Hochstadt en 1512, et s'y livra pendaot tout le reste de sa vie à des travaux sur les sciences, particulièrement sur les mathématiques. Tourmenté de la goutte, il souffrit presque sans relâche de ses atteiotes, et mourut le premier août 1529. Bild était un savant homme qui parlait plusieurs langnes modernes et possédait bien les littérotures latine, grecque et hébraïque. Il a laissé à sa mort trois volumes in-fol. d'ouvrages manusorits de sa composition, où l'on trouve des traités de morale, d'histoire, de mathématique, des poésies, des onvrages oscétiqnes, des lettres, des *Observations sur divers sujets de musique* (Musica quædam), en réponse à des demandes de *Conrad*, sous-prieur du couvent de bénédictins d'Inspruck, et de *Grégoire* de Melk ; enfin, un autre traité de musique qui a été imprimé sous ce titre: *Stella musicæ Juvenibus artisque ejus-*

dem Novellis, vera propter principia inde nanciscenda, edita. Après ces mots on trouve douze vers saphiques snivis de la souscription *F. V. Bild*, et à la fin du livre on lit : *Completus feliciterque finitus est liber hic ingeniosus per calcographos Erhardum Oeglin Jeoriumque Nadler cives Augustenses*, 1508, 29 die Martii.

Distichon ad lectorem.

Fœlicem Lector finem nunc conspice Libro ;
Et superis gratus sis, memor atque mei.
F. V. Bild.

Ce livre, imprimé comme on voit à Augsbourg, en 1508, en un volume petit in-4° de vingt-quatre feuillets sans pagination, mais avec des signatnres, est de la plus grande rareté. Il a été inconnu à Walther, à Forkel, à Lipousky, qui n'a point parlé de Bild dans son lexique des musiciens de la Bavière, et à tous les historiens de la mnsique. Il contient un traité des élémens de cet art et des huit tons du chant ecclésiastique ; les exemples notés sont gravés en bois, d'une manière assez grossière. Le libraire Fr. Ant. Veith a donné une notice très détaillée sur la vie et les ouvrages de Bild, dans sa *Bibliotheca Augustana* (p. 10-33).

BILDSTEIN (JÉROME), compositeur allemand du 17e siècle, a publié des motets à cinq et à six voix, sous ce titre : *Orpheus Christianus, seu symphoniarum sacrarum Prodromus*, Augsbourg, 1624, in-4°.

BILHON (JEAN DE), compositeur français, vivait vers la fin du 15e siècle, ou au commencement du 16e. Il fnt chanteur de la chapelle pontificale. Dans les archives de cette chapelle se trouvent des messes de la composition de Bilhon, sur des thèmes d'anciennes chansons françaises. Ces messes sont inédites.

BILLI (LUCIO), moine camaldule, né à Ravenne, vers 1575, a publié de sa composition : 1° *Missæ et motetti octo vocibus, lib.* 1, Venise, sans date ; 2° *Idem, lib.* 2, Venise, 1623 ; 3° *Canzonette con stromenti, lib.* 1 ; 4° *Canzonette a tre con stromenti, lib.* 2 ; *Il primo libro de madrigali a cinque voci, con un dialogo a otto*, Venise, *Ricciardo Amandino*. 1602, in-4°. On a aussi de lui une collection de chansons italiennes, sous ce titre : *Gli amorosi affetti*, Venise, *Ricciardo Amandino*.

BILLINGTON (ÉLISABETH), cantatrice célèbre, était fille de Weichsell, musicien allemand, né à Freyberg, en Saxe. Elle naquit à Londres, en 1765. Sa mère, qui était une cantatrice de quelque mérite, mourut jeune, laissant sa fille et un fils, C. Weichsell, bon violiniste, dans un âge fort tendre. Destinés, dès leur naissance, à la carrière mnsicale, ces deux enfans firent des progrès si rapides, qu'à l'âge de six ans ils purent se faire entendre en public, sur le piano et sur le violon, dans un concert donné au bénéfice de Mlle Weichsell, au théâtre de Haymarket. Le premier maître de Mme Billington fut Schrœter, excellent pianiste allemand. Son père surveilla son éducation musicale avec une sévérité qui peut être à peine justifiée par les progrès de l'élève. A peine âgée de sept ans, elle exécuta des concertos de piano au théâtre de Haymarket, et peu de temps après elle fit quelques essais de composition qui indiquaient d'heureuses dispositions pour l'avenir. Mais bientôt elle négligea ses talens d'instrumentiste et de compositeur pour s'occuper de l'étude du chant et du développement de la belle voix qu'elle avait reçue de la nature. A quatorze ans elle chanta en public à Oxford, et à seize elle épousa Billington, contre-bassiste, qui avait été son maître de vocalisation, et qui l'emmena à Dublin peu de temps après. Son premier début eut lieu dans l'opéra d'*Orphée* ; mais quelle que fût la beauté de sa voix, elle éprouva, dès les premiers pas dans la carrière du théâtre, que le succès dépend quelquefois plutôt d'un caprice du public que d'un jugement éclairé : une cantatrice (Miss Wheeler)

bieu inférieure à Mme Billington, excitait olors l'enthousiasme des habitans de Dublin, et celle-ci fut à peine remarquée. Sensible et fière, Mme Billington ne pouvait manquer d'être blessée de cette injustice: peu s'en fallut même qu'elle ne renonçât pour toujours au théâtre. La réputntion de Miss Wheeler lui ayant procuré un engagement de trois ans au théâtre de Covent-Garden, Mme Billington la suivit à Londres, décidée à ne rien négliger ponr éclipser sa rivale. Mais de nonveaux chagrins lui étaient réservés. Les entrepreneurs du théâtre ne voulurent l'engager qu'à l'essai, et lorsqn'il follut régler ses appointemens, on lui fit eutendre qu'elle ne pouvait prétendre à d'aussi grands avantages que Miss Wheeler, dont lo réputation étoit faite. Cette molheureuse comparaison ébranla de nouveou le courage de Mme Billington; mais enfin le triomphe du snccès devait effacer la honte des humiliations: elle le sentit, oecepta toutes les conditions, et débnta par le rôle de Rosette dans l'opéra *Love in a village* (l'Amonr dans un villoge), du docteur Arne. Jamois voix plus pure, plus sonore, plus étendue ne s'était fait entendre; jamais vocalisation plus brillante n'avait frappé les oreilles anglaises; jamais aussi l'enthousiasme ne fut porté plus loin. Le nom de Mme Billington était dans toutes les bouehes: celle qui lui avait causé tant de tourmens fut pour jamais oubliée. Les entrepreneurs du théâtre n'attendirent point que les douze représentations d'essai fussent achevées pour contracter un nouvel engagement avec la virtnose: elle exigeait mille livres sterling et une représentation à son bénéfice pour le reste de la saison: tout lui fut accordé; on ajouta même une représentotion à celle qu'elle avait demandée, par reconnaissance pour le gain considérable qu'elle avait procuré à l'administration. Toutefois, Mme Billington, sans se laisser éblouir par tant de snccès, travaillait ovec ardeur, et prenait ossidument des leçons de Morelli, habile professeur de chant, qui demeurait alors à Londres. Dès que le théâtre fut fermé, elle profita de cette vacance pour se rendre à Paris, où elle reçnt des conseils de Sacchini. De retoor en Angleterre, en 1785, elle chanta au coocert de l'ancienne musiqne. Mme Mara venait d'arriver à Londres: on dit qn'elle n'entendit point saus dépit celle qn'on lui opposait comme rivole. Dès lors il s'éleva entre elles des disputes indignes de deux grands talens, quoique cela ne soit que trop commun en pareille circonstance. La réputation de Mme Billington continuait à s'étendre: elle étoit de toos les concerts, attirait lo foule à Covent-Garden, et chantait oux mémorohles réunions de l'abbaye de Westminster, pour la commémoration de Handel. Malgré tant de succès, elle prit, en 1793, lo résolution d'abandonner lo scène, et voulut voyager sur le continent, dans le dessein de dissiper la mélancolie qni lui était habitnelle. Ses dépenses excessives avaient promptement dissipé les gains considérables qu'elle avait faits, et le scandole de sa conduite avec ses amans lui avait en quelque sorte imposé l'obligation de se faire oublier. En Italie, elle rénssit pendnnt quelque temps à garder l'incognito; mais arrivée à Naples, l'ambassadeur onglais, W. Hamilton, la reconnut, et porvint à la déterminer à chanter, d'obord à *Caserto*, devant la famille royale, et ensuite au théâtre de Saint-Charles. Elle y débnta, au mois de mai 1794 dans *Inez de Castro*, que Bianchi avait composé pour elle.

Son succès fut complet; mais un événement malhenreux orréto le conrs de ses représentations: Billington fut frappé d'une apoplexie foudroyante au moment où il allait occompagner sa femme au théâtre. Il courut des bruits singuliers sur cette mort, et les journaux aoglais laissèrent sonpçonner nn assassinat exécuté par le poison ou par le stylet. On supposait qn'un nouvel amant de la belle Anglaise avait voulu la venger des accès de jalousie quelque peu hrutale de sou mari; mais il

est certain que Billington expira après un dîner copieux en descendant l'escalier de son hôtel pour se rendre au théâtre. Dans le même temps, une violente éruption du Vésuve éclata, et les superstitieux Napolitains attribuèrent cette calamité à ce qu'une hérétique avait chanté à Saint-Charles. Les amis de Mme Billington conçurent même des craintes sérieuses sur les suites que pouvait avoir cette opinion chez un peuple fanatique : heureusement l'éruption cessa, le calme reparut et le talent de Mme Billington acheva de triompher des préventions des Napolitains. En 1796, cette grande cantatrice se rendit à Venise : après sa première représentation, elle tomba sérieusement malade et ne put chanter pendant le reste de la saison. L'air de cette ville étant nuisible à sa santé, elle partit pour Rome et visita ensuite les principaux théâtres de l'Italie. Arrivée à Milan, en 1798, elle y épousa M. Felissent; mais elle conserva toujours son nom de Billington lorsqu'elle parut en public. A son retour en Angleterre, les directions de Drury-Lane et de Covent-Garden mirent tant d'empressement et de ténacité à contracter un engagement avec Mme Billington qu'on fut obligé de s'en rapporter à un arbitre, qui décida qu'elle chanterait alternativement sur les deux théâtres. Son séjour en Italie avait perfectionné son talent ; aussi excita-t-elle la plus grande admiration dans l'*Artaxerce* de Arne, où elle introduisit un air d'*Inez de Castro*, qui lui fournit l'occasion de déployer toute l'étendue de sa belle voix. A cette époque, la fameuse cantatrice Banti arriva à Londres; son début eut lieu dans le rôle de *Polyphonte* de la Mérope de Nazzolini : Mme Billington jouait celui de Mérope. La réunion de ces deux beaux talens produisit un tel effet que la salle ne pouvait contenir les spectateurs, et que la scène même en était remplie. Un effet semblable eut lieu le 3 juin 1802, jour où l'on entendit, pour la première fois, Mmes Billington et Mara chanter ensemble dans un duo composé expressément pour elles par Bianchi. Ce qui ajoutait encore à l'empressement du public, c'est qu'on savait que cette soirée était la dernière où l'on entendrait Mme Mara. Rien ne peut donner une idée du fini de l'exécution de ces deux grandes cantatrices, de leur verve, et de l'effet qu'elles produisirent sur les spectateurs. La réputation de Mme Billington allait toujours croissant. Chaque entreprise de théâtre cherchait à l'engager, et, pendant six années consécutives, elle chanta à l'Opéra Italien, au Concert du Roi, à celui d'Hannover-Square, et dans une foule de concerts particuliers. Enfin, ayant amassé une fortune considérable [1], et s'apercevant que sa santé s'altérait, elle se retira définitivement en 1809, et ne chanta plus en public qu'une seule fois, dans un concert donné au profit des pauvres à Whitehall. En 1817, elle quitta l'Angleterre et se rendit à une terre quelle venait d'acquérir près de Venise; mais elle jouit peu de temps des avantages de sa nouvelle position, car le 25 août 1818 elle mourut d'une maladie aiguë, laissant un nom illustre dans les fastes du théâtre lyrique.

BILLINGTON (THOMAS), mari de la célèbre cantatrice de ce nom, fut d'abord contrebassiste attaché à divers théâtres de Londres et de Dublin, et se livra ensuite à la composition. Il mourut d'apoplexie à Naples au mois de mai 1794. Les catalogues de Preston (Londres 1793) et de Clementi (Ibid., 1790) font connaître de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° 12 *canzonetts for 2 voices;* 2° 6 *songs;* 3° *Celadon and Amelia,* tiré des Saisons de Thompson ; 4° 6 *sonatas for the piano forte, with accompaniment;* 5° *Sonate à quatre mains ;* 6° *Sonate pour le clavecin avec violon, arrangée par Mozin*, Paris, 1796; 7° *Gray's elegies;* 8° *Maria's evenings service ;* 9° *Eloisa to Abelard;* 10° *Pope's elegy;* 11° *Prior's Garland;* 12° *Children in the Wood;*

[1] Environ un million six cent mille livres.

13° *Young's Night Thoughts;* 14° *Glees.*

BILLY (JACQUES DE), jésuite, né à Compiègne, le 18 mars 1602, entra dans son ordre en 1619. Il enseigna la philosophie pendant trois ans, les mathématiques pendant sept autres années, et fut successivement recteur des colléges de Sénones et de Dijon. Il mourut dans cette dernière ville le 14 janvier 1679. On a de lui : *De proportione harmonicâ*, Paris, 1658, in-4°.

BINCHOIS (GILLES ou ÉGIDE), contrepuntiste français, contemporain de Guillaume Dufay et de Dunstaple, partage avec ces artistes la gloire d'avoir perfectionné l'art d'écrire, l'harmonie, et la notation de la musique. Les renseignemens ont manqué jusqu'ici sur le pays où Binchois a vu le jour, sur l'époque précise où il a vécu, sur les fonctions qu'il a remplies et sur ses ouvrages. Les anciens auteurs de traités de musique, tels que Tinctor, Gaffori et Hermann Finck, qui en ont parlé, ne nous ont conservé que son nom. Tinctor le cite avec Dufay et Dunstaple comme ayant eu pour élèves quelques-uns des plus grands musiciens du 15e siècle, tels que Jean Ockeghem, J. Regis, Ant. Busnois, Firmin Caron et Guillaume Faugues; *ut Joannes Ockeghem* (dit-il, dans le prologue de son traité du contrepoint), *Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vitâ functos Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay, se præceptores habuisse in hac arte divinâ gloriantur.* Hermann Finck est moins satisfaisant encore lorsqu'il cite Binchois parmi les noms de plusieurs musiciens qui sont venus long-temps après lui : *Postea* (*Practica Musica*, c. 1.) *alii quasi novi inventores secuti sunt, qui propius ad nostra tempora accedunt, ut : Joh. Griesling, Franchinus, Joh. Tinctoris, Dufay, Busnois, Caronte, et alii multi*, etc. (Ensuite sont venus de nouveaux inventeurs, qui approchent davantage de nos jours, tels J. Greisling, Franch. Gaffori, Jean Tinctoris, Dufay, Busnois, *Binchois*, Caron et beaucoup d'autres, etc.) Gaffori ne parle de Binchois que pour invoquer son autorité. (*Musica utriusque cantus practica*, lib. 3, c. 4.) sur l'emploi d'un intervalle dissonant, conjointement avec Dufay et Dunstable. On voit par ces passages que Binchois et Dufay ont dû être contemporains. Martin le Franc, poète français qui écrivit de 1436 à 1439 un poëme intitulé : *Le Champion des dames*[1], nous fournit dans cet ouvrage un renseignement plus important (3e livre, 8e §, strophe 6e), à cause de la date où furent écrits les vers, et parce que le poète vécut au temps de Dufay et de Binchois, et enfin parce qu'il nous fait connaître les noms des musiciens français les plus renommés qui précédèrent ces deux maîtres. L'argument du paragraphe ou du chapitre où se trouve ce passage est conçu en ces termes : *Le Champion euvre et déclaire que la légièreté des engins de maintenant argue la fin du monde, et sur ce parle de la perfection des arts présente.* Puis viennent cinq strophes sur la musique et les musiciens français de ce temps. Les premières sont ainsi conçues :

Tapissier, Carmen, Cesaris[2]
N'a pas long-temps si bien chantèrent
Qu'ils esbahirent tout Paris
Et tous ceuls qui les fréquentèrent;
Mais onques jour ne deschantèrent
En melodie de tel chois
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent)
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois*.

Car ils ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique,
En fainte, en pause et en muance,
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy *Dunstable*,
Pour quoy merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable.

[1] La première édition de cet ouvrage sans date, in-fol., Goth., est sortie (suivant l'opinion de M. Brunet, dans son *Manuel du libraire*, t. 2, p. 50), des presses de Vérard, de Paris, de 1490 à 1500.

[2] Noms de trois musiciens compositeurs du quatorzième siècle qui n'ont été connus d'aucun historien de la musique.

D'après tout ce qui vient d'être rapporté, il y a certitude que Dufay et Binchois ont vécu dans le même temps et qu'ils ont eu une part égale aux progrès de la musique. Or, rien de plus facile que de déterminer l'époque précise où Binchois brillait déjà comme musicien, puisque M. l'abbé Baini a trouvé dans les archives de la chapelle Sixtine le nom de G. Dufay parmi ceux des chanteurs pontificaux, sous la date de 1380. Il est vraisemblable qu'ils vivaient encore vers 1420 ou 1425, époque où Martin Le Franc a pu les connaître, car ce poète dit dans la dixième strophe du chapitre d'où sont extraites celles qui viennent d'être citées :

Tu as les aveugles ouy
Jouer à la court de Bourgongne;
N'a pas certainement ouy
Qu'il fust jamais telle besongne.
J'ay veu Binchois avoir vergongne
Et soy taire emprez leur rebelle[1],
Et Du Fay despité et frongne
Qu'il n'a mélodie si belle.

Ces vers nous révèlent deux faits intéressans : le premier, que Binchois existait encore à une époque où l'écrivain né vers les dernières années du 14e siècle, avait pu observer l'effet que faisait sur ce musicien le jeu des aveugles; le second, qu'il était alors à la cour du duc de Bourgogne, qui se tenait à Dijon, et que vraisemblablement il y était employé comme chanteur ou comme maître de chapelle.

A l'égard de la patrie de Binchois, je crois avoir trouvé, sinon la preuve, au moins une indication probable, qu'il était né en Picardie, car il existe dans une liasse de pièces aux archives du royaume de la Belgique (cotée B. 169) une commission donnée en 1347, par le prévôt d'Amiens, à Huitaces de Besnins, clerc de la ville, de payer à *Jehan Binchois de Chaulny* la somme de seize deniers *por tabaroy faict aux quatre coings de la ville à celle fin de réjouissance.* Ce Jehan Binchois, de Chaulny, était, comme on voit, tambour de la ville d'Amiens; il y avait donc une famille de son nom à Chaulny, et lui-même a pu avoir des enfans. Ajoutons que la Picardie a donné naissance à un grand nombre de musiciens des 14e, 15e et 16e siècles.

Jusqu'à ce jour on n'avait pas trouvé dans les manuscrits de compositions de Binchois. Un seul fragment très court, à deux parties, rapporté par Tinctor était tout ce qu'on connaissait de lui; mais au mois de novembre 1834, un manuscrit précieux a été vendu avec la bibliothèque de M. Reina, de Milan, chez M. Silvestre, libraire de Paris, et ce manuscrit, indiqué au numéro 1350 du catalogue sous ce titre : *Chansons italiennes, provençales et françaises, mises en musique* (Petit in-fol., cartonné, de cent dix-neuf feuillets. Mss du XVe siècle), renferme, dit-on, des chansons à trois voix de ce musicien. Le volume est passé en la possession de M. de Coussemacker, amateur zélé de littérature musicale qui demeure à Bailleul, dans le département du Nord. Je présume que l'époque du manuscrit est mal indiquée, et cette circonstance qui fait rencontrer dans le même volume des chansons italiennes, françaises et provençales, me fait croire que ce recueil a pu être écrit avant 1370, où le siége pontifical a été transporté d'Avignon à Rome, ou du moins peu de temps après cette translation. Il ne faut pas oublier que la plupart des chanteurs de la chapelle du pape étaient Français, dans les premières années qui suivirent le retour à Rome du souverain pontife et du sacré collége. Ce livre a peut être été la propriété de l'un d'eux.

BINDER (CHRÉTIEN-SIGISMOND), organiste de la cour à Dresde, naquit dans un village de la Saxe inférieure au commencement du 18e siècle. Il fut d'abord élève de Hebenstreit, et se livra à l'étude du pantalon, instrument fort difficile, inventé par son maître. Plus tard, il l'abandonna

[1] *Rebelle, Rubebbe*, sorte de viole en usage aux 14me et 15me siècles.

pour l'orgue et le clavecin, où il acquit beaucoup d'habileté. En 1759, il publia six sonates pour le clavecin, et quatre ans après, six trios pour le même instrument avec accompagnement de violon : ce sont les seuls ouvrages de sa composition qui ont été imprimés; mais on connait en manuscrit vingt-quatre sonates, quelques trios, et dix-huit concertos pour clavecin, avec accompagnement d'orchestre. Ce musicien est mort en 1788.

BINDER (AUGUSTE-SIGISMOND), fils du précédent, né à Dresde, en 1761, est élève de son père pour l'orgue et la composition. En 1783, il fut nommé organiste à Neustadt, et, six ans après, il succéda à son père dans la place d'organiste de la cour à Dresde. Il a écrit des sonates pour le clavecin, des cantates et de la musique sacrée, mais il n'a rien fait imprimer.

BINDERNAGEL (JOSEPH), musicien allemand et professeur de musique à Paris, a publié dans cette ville; 1° *Grande sonate pour le violon avec accompagnement de basse*, op. 2, 1799; 2° *Trois duos concertans pour deux violons*, op. 4, 1800; 3° *Trois sonates avec accompagnement de basse*, op. 5. Il ne faut pas confondre ce musicien avec un autre du même nom, qui fut élève de Georges Benda; celui-là fut chanteur dans la petite ville de Dorf en Thuringe, et a composé une année entière de musique d'église sans accompagnement, et un oratorio intitulé : *Die Auferstehung Jesu* (La résurrection de Jésus). Il est mort vers 1803.

BINGHAM (JOSEPH), né en 1667, à Wakefield, dans le Yorkshire, fit ses études à Oxford, et fut pasteur à Headburn-Worty, près de Winchester. Il mourut en 1723, par suite d'un travail forcé. Dans ses *Origines ecclésiastiques* publiées en anglais, et dont la seconde édition a paru à Londres en 1726 (2 vol. in-folio) traduites ensuites en latin par J. H. Griehow, avec les notes de J. François Budée, Halle, 1724 — 38, 11 vol. in-4°, il a traité (livre III, ch. VII) *de Psalmistis seu Cantoribus*. Il y démontre par une foule de passages des pères de l'église, que l'orgue n'était point en usage dans les assemblées religieuses des premiers chrétiens, et que le mot *organa* signifie, non des orgues, mais en général les instrumens de musique des Hébreux.

BINI (PASQUALINO), né à Pesaro, vers 1720, un des meilleurs élèves de Tartini pour le violon, entra dans l'école de ce virtuose à l'âge de quinze ans, sous la protection du cardinal Olivieri. Il y travailla avec tant d'ardeur, qu'au bout de trois ou quatre ans il parvint à se familiariser avec toutes les difficultés que présentent les compositions de Tartini. Lorsque ses études musicales furent terminées, le cardinal Olivieri le fit venir à Rome, où il étonna tous les professeurs par la hardiesse et la pureté de son jeu. On dit que Montanari fut si affecté de la supériorité de Bini qu'il en mourut de chagrin. Tartini avait beaucoup d'estime pour son élève : M. Burney rapporte à ce sujet (A Gen. hist. of music, t. 3, p. 562) qu'un anglais, nommé M. Wiseman, ayant voulu prendre des leçons de violon, s'adressa à Tartini, qui lui indiqua Bini, en lui disant : *Io lo mando a un mio scolaro che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione.* Vers 1757, Bini passa à Stuttgard, comme maitre de chapelle de duc de Würtemberg : on ignore l'époque de sa mort.

BION, surnommé *Borysthenites*, philosophe et sophiste grec, naquit à Borysthène, sur les bords du fleuve de ce nom. Il alla se fixer à Athènes, s'attacha d'abord à Cratès et adopta la philosophie cynique, puis reçut des leçons de Théodore l'Athée et de Théophraste, et finit par se faire des principes qui n'étaient ceux d'aucun autre philosophe. Il mourut à Chalcis. Possevin le place parmi les écrivains sur la musique (liv. XV de sa Bibliothèque choisie, t. 2, p. 223), et Gesner (*Biblioth.*, p. 121) cite un traité de sa composition intitulé *Musica*, qui existerait

dans la bibliothèque impériale de Vienne, et qui serait relié avec les Harmoniqnes de Ptolémée. Je doute de l'existence de cet ouvrage.

BIONI (Antoine), compositeur dramatique, né à Venise, en 1698, y étudia le contrepoint et l'harmonie sons la direction de Jean Porta. Ses premières productions furent l'opéra de *Climène*, en 1721, et *Udine*, en 1722. Appelé à Ferrare au printemps de 1722, il y fit représenter un opéra intitulé *Cajo Mario* qui fut opplaudi. Dans la même anuée, il écrivit *Mitridate*. En 1723, il composa *L'Orlando furioso*, qoi fut représenté à Bade en 1724, et à Breslan en 1725. Une troupe de chanteurs itoliens ayant été formée en 1726 pour cette dernière ville, Bioni l'accompagna en qualité de directeur de musique et de compositeur. Il y déploya taot d'activité que dons l'espace de neuf années il écrivit vingt-un opéras, dont quelques-nns et particnlièrement celui d'*Endimione* eurent beaucoup de succès. Bioni tenait le premier clavecin oux représentations; le second fnt occupé successivement par D. Th. Tren, Georges-Jean Hoffmann et Gebel. En 1730 Bioni prit la direction générole du théâtre italien de Breslau, mais sans cesser de composer. Sa réputation s'était étendue en Allemagoe; en 1731 l'électeur de Mayence lui douna le titre de compositeur de sa chopelle. Deux ans après, la troupe de chonteurs italiens fut dissoute, et Bioni quitto Breslau. Il paraît qu'il retonrno en Italie; cepeodant il y a lieu de croire qu'en 1738 il était à Vienne, où fut représenté son opéra de *Girita*. Les onvrages écrits por lui pour le théâtre de Breslau sont : 1° *Armida abandonnata*, en 1726; 2° *Armida al campo* (1726); 3° *Endimione*, pastorale (1727); 4° *Lucio Vero* (1727); 5° *Ariodante* (1727); 6° *Attale ed Arsinoe* (1727); 7° *Artabano* (1728); 8° *Filindo, pastorale eroica* (1728); 9° *Nissa ed Elpino* (1728); 10° *Merope*. Bioni ne fit que les récitatifs et quelques airs de cet opéra; le reste était un pastiche extrait des œuvres d'Alberti, Caldara, Tren, Finazzi, Lotti, Menaghetti, Porta, Vinei, et Vivaldi. 11° *La fede tradita e vendicata* (1729); 12° *Engelberta* (1729); 13° *Andromacca* (1729); 14° *Ercole sul Termodonte* (1730); 15° *Lucio Papirio* (1731); 16° *Siroe, re di Persia* (1731); 17° *Silvia* (1731); 18° *La verità sconosciuta* (1732); 19° *Alessandro Severo* (1733); 20° *L'Odio placato* (1733); 21° *Alessandro nell' Indie* (1733); 22° Une sérénade composée pour l'électeur de Mayence, exécutée à Breslau en 1732.

BIORDI (Jean), compositeur, né à Rome dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se distingua por ses œuvres de musique sacrée, soit dans le style *alla Palestrina*, soit dons le style accompagné. En 1722 il obtint au concours lo ploce de maître de chapelle à l'église Saint-Jacques des Espagnols, et l'emporta snr Porpora. Voici comment l'anecdote de ce concours est rapportée dans un manuscrit qui se trouve dons la bibliothèque de lo maison Corsini *alla Lungara* : La place de maître de chapelle étont devenue vacante, les administrateurs résolurent d'ouvrir un concours public le 8 janvier 1721, et l'avis en fut donné par les journaux du temps. Les conditions étaient d'écrire une fugue ò huit voix improvisée sur un sujet pris an hasord dans un livre de chont grégorien. Six concnrrens se présentèrent : ce furent Nicolas Porporo, Rolli, Jérôme Chiti, Monza, Califfi et Biordi. Les six pièces du concours furent envoyées successivement à Benoît Marcello, an P. Ferdinand Luzzari, moître de chopelle à S.-François de Bologne, à Jacques Antoine Perti maître de S.-Pétronne, dans la même ville, et à Charles Baliani, maître de la cathédrale de Milan : d'après l'avis de ces quatre maîtres, lo place vocante fut donnée à Biordi. Sa fugue se trouve dons la bibliothèque de la maison Corsini. Les archives de la pluport des églises de Rome contiennent des onvroges de ce compositeur, et

l'on en exécute encore à la chapelle pontificale.

BIOT (JEAN-BAPTISTE), de l'Académie des sciences, professeur de physique mathématique au collége de France, de la société royale de Londres et de beaucoup d'autres sociétés savantes, est né à Paris en 1774, et a fait ses études au collége de Louis le Grand. Au commencement de la révolution, il servit dans l'artillerie, mais il entra ensuite comme élève à l'école polytechnique. Nommé professeur de mathématiques à Beauvais, il occupa cette chaire pendant quelques années et revint à Paris en 1800. En 1816 il a publié à Paris un *Traité de Physique* en 4 vol. in-8°. Le livre 3°, tom. II, p. 1—190, traite de l'acoustique. Depuis lors il a donné un abrégé de ce traité sous le titre de *Précis élémentaire de Physique expérimentale*, Paris, 1820, in-8°, dont la troisième édition a paru en 1823, en 2 vol. in-8°. Il y traite aussi de l'acoustique, liv. 3°, tom. 1, p. 350 — 468, ce livre est divisé en 10 chapitres qui sont intitulés : 1° *De la production et de la propagation du son ;* 2° *De la perception et de la comparaison des sons continus ;* 3° *Vibrations des cordes élastiques ;* 4° *Approximations usitées en musique pour exprimer les intervalles des sons : nécessité d'altérer la justesse de ces intervalles dans les instrumens à sons fixes ; règles de ce tempérament ;* 5° *Exposition des divers procédés qu'on peut employer pour mettre les corps solides dans l'état de vibration sonore, et pour constater la nature des mouvemens qu'ils exécutent lorsqu'ils se trouvent dans cet état ;* 6° *Vibrations des verges solides, droites ou courbes ;* 7° *Vibrations des corps rigides ou flexibles, agités dans toutes leurs dimensions ;* 8° *Des instrumens à vent ;* 9° *Sur la communication des mouvemens vibratoires ;* 10° *Organes de l'ouïe et de la voix.* Ce livre est un bon résumé des connaissances acquises sur ces divers objets ; mais il n'a pas fait faire un seul pas à la science, et bien des choses y reposent, quant à la musique, sur les bases d'une fausse théorie, comme on le fera voir ailleurs. On doit aussi à M. Biot des expériences sur la vitesse du son ; elles ont été consignées dans les *Mémoires de la Société d'Arcueil*, t. 2, p. 403.

BIRCHENSHA (JEAN), musicien né en Irlande, résida d'abord à Dublin, dans la maison du comte de Kilnare, mais après la rébellion de 1641, il se rendit à Londres où il enseigna à jouer de la viole. Burney le représente comme un charlatan qui était bien loin de posséder la science musicale dont il se vantait (Voy. *General history of music*, t. 3, p. 472). Il fit paraître, dans les *Transactions Philosophiques* de 1672 une pompeuse annonce d'un livre qu'il intitulait : *Syntagma Musicæ, treating of music philosophically, mathematically and practically*, et qui, selon lui, était supérieur à tout ce qui existait dans la littérature musicale ; mais cet ouvrage n'a point paru. En 1664, il publia à Londres une traduction anglaise de l'*Elementale Musicum* d'Alsted, sous ce titre : *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous J. H. Alstedius.* Hawkins lui attribue aussi un petit traité de composition en une feuille d'impression, intitulé : *Rules and directions for composing in parts ;* mais, sans indiquer le lieu ni la date de l'impression. Birchensha a placé aussi une préface en tête de l'*Essay to advancement of music*, de Salmon, Londres, 1672.

BIRCHERODA (JEAN), professeur de théologie, naquit à Bircherod en Zélande, en 1623, et mourut à Copenhague en 1686. Il a donné quelques renseignemens sur la musique des anciens dans son ouvrage intitulé : *Exercitatio de ludis gymnicis, præcipuè de certaminibus olympicis.* Copenhague, 1655 et 1664, in-4°.

BIRKENSTOCK (JEAN ADAM), maître de chapelle à Eisenach, naquit à Alsfeld le 19 février 1687. En 1700, il suivit son père à Cassel, et y étudia la musique pen-

dant cinq ans sous la direction du maître de chapelle Rugieri Fedeli. Ensuite le Landgrave l'envoya à Berlin où il prit pendant un an des leçons de Volumier; puis il alla à Bayreuth pour y perfectionner son talent sur le violon auprès de Fiorelli, et enfin en 1708, à Paris, pour y terminer son éducation musicale. De retour à Cassel, en 1709, il fut nommé musicien de la cour; en 1721, on lui donna le titre de premier violon solo, et en 1725, celui de maître des concerts. Quelques années auparavant cette dernière date, il avait fait un voyage à Amsterdam, y était resté sept mois, et y avait publié son premier œuvre de sonates. Tandis que le duc de Hesse-Cassel vécut, Birkenstock jouit de sa faveur, mais ce prince étant mort en 1730, on n'eut plus pour lui les mêmes égards, ce qui le détermina a entrer au service de la chapelle d'Eisenach. Il mourut dans cette ville le 26 février 1733. On a de ce musicien; 1° douze sonates pour violon seul et basso continue, Amsterdam, 1722; 2° Douze *idem.*, *Ibid.*, 1730; 3° Douze concertos à quatre violons obligés, alto, violoncelle, et basse continue, *Ibid.*, 1730.

BIRD (WILLIAM), fils de Thomas Bird, musicien de la chapelle royale sous le règne d'Édouard VI, roi d'Angleterre, paraît être né vers 1546. On croit qu'il fut d'abord enfant de chœur dans la chapelle de ce prince, et qu'il fut élevé dans la communion romaine : du moins est-il certain que ses premières compositions, et particulièrement ses messes, sont sur des paroles latines qui, comme on sait, ne sont point admises dans les offices de l'église réformée. L'éducation musicale de Bird fut dirigée par Tallis, célèbre compositeur sous les règnes de Henri VIII, d'Édouard VI, de la reine Marie et d'Élisabeth. A l'avénement de cette dernière princesse, la chapelle royale fut réorganisée, et Bird n'y fut point compris; cet abandon le détermina à accepter la place d'organiste de la cathédrale de Lincoln, qui lui fut offerte en 1563. Il garda cet emploi jusqu'en 1570, où il fut appelé à la place d'organiste de la chapelle royale, conjointement avec Tallis. Les autres particularités de la vie de Bird ne sont pas connues : on sait seulement qu'il eut un fils, nommé Thomas, qu'il instruisit dans son art, et qui fut substitut du D. John Bull en 1601, comme professeur de musique au collége de Gresham. William Bird est mort à Londres, le 4 juillet 1623. Les Anglais considèrent ce compositeur comme un des plus grands musiciens de son temps: Le registre de la chapelle royale (*Cheque Book*) lui donne même le nom de *Père de la musique* (*Father of music*). Ces éloges sont justifiés par les morceaux de sa composition que Burney et Hawkins ont publiés dans leurs histoires générales de la musique : on y remarque un *Venite exultemus* à six voix et un canon à huit par mouvement rétrograde, excellents pour le temps où ils ont été écrits. L'harmonie en est pure et correcte; les mouvemens sont élégans, et les imitations y sont toutes faites par des réponses tonales, dont on avait peu d'exemples à cette époque. On a trois messes de Bird imprimées : la première à trois voix; la seconde à quatre, et la troisième à cinq. Hawkins, qui les indique, ne fait point connaître la date de l'impression. Ses autres ouvrages sont, 1° *Cantiones, quæ ab argumento sacræ vocantur, quinque et sex partium*, Londres, 1575, in-4° obl. Ce volume contient aussi quelques motets de Thomas Tallis; 2° *Sacrarum cantionum, quinque vocum*, Londres, 1589; 3° *Gradualia ac cantiones sacræ, quarum aliæ ad quatuor, aliæ vero ad quinque et sex voces editæ sunt*, lib. I, Londres, 1607; lib. II, *Ibid.* 1610. Cette collection a eu deux éditions : la dernière est de Londres, 1610. Bird est le plus ancien compositeur anglais qui ait écrit dans le style madrigalesque, et l'on cite *La Virginella* de l'Arioste, qu'il mit en musique, à six voix, comme la première pièce de ce genre qui ait paru en Angleterre. Il en a inséré plusieurs dans

les recueils qu'il a publiés sous les titres suivans : 4° *Songs of sundry natures, some of gravitie, and others of myrth, fit for all companies and voyces*, Londres, 1589; 5° *Psalmes, sonets, and songs of sadness and pietie mode into musicke of five parts :* sans date; 6° *Psalms, songs and sonets : some solemne, others joyfull, framed to the life of the words, fit for voyces or violes of* 3, 4, 5 *and* 6 *parts*, Londres, 1611. Outre ces ouvrages, on trouve quelques compositions de Bird dans diverses collections, telles que *Parthenia, or the Maidenhead of the first musick that ever was printed for the virginals, composed by the three famous maesters William Byrd, doctor John Bull, and Orlando Gibbons, etc.* Les collections d'antiennes de Day et de Barnard contiennent aussi des pièces de Bird. Au mérite d'être l'un des meilleurs compositeurs de son siècle, ce musicien joignait celui d'être le plus habile organiste de l'Angleterre. On a la preuve de ses talens en ce genre par soixante-dix pièces pour la *Virginale* (Épinette), de sa composition, qui sont contenues dans un superbe manuscrit in-fol., connu sous le nom de *Queen Elisabeth's Virginal Book*, qui a appartenu à la reine Élisabeth. Ces pièces consistent en fantaisies, fugues et variations sur des airs populaires. Le docteur Burney a extrait la chanson : *The Carman's Whistle*, avec neuf variations pour la virginale, d'un livre Mss. qui avait appartenu à Lady Nevil, élève de Bird : Il l'a inséré dans son Histoire de la musique (tom. 3, p. 89 — 90).

BIRNBACH (CHARLES-JOSEPH), naquit en 1751 au village de Koepernick près de Neisse. Ses parens l'envoyèrent à l'école du village; les progrès de Birnbach dans la musique furent rapides, et à l'âge de dix ans il fut en état d'aller faire des études plus fortes au gymnase de Neisse. Il donnait déjà des leçons de musique; par son zèle et par son économie il amassa une somme assez considérable pour pouvoir faire reconstruire à l'âge de quinze ans, la petite maison de ses parens, qui avait été détruite par un incendie. Touché de ce trait de piété filiale, le maître de chapelle Dittersdorf se chargea de perfectionner le talent de jeune artiste sur le violon et dans la composition. Après avoir quitté le gymnase, Birnbach se rendit à Breslau et entra dans la musique du comte de Hoym, où il eut de fréquentes occasions d'augmenter ses connaissances en musique. Quelques années après, il entra à la cour de l'archevêque où on lui confia un emploi pour toute sa vie. Ce fut vers cette époque qu'il se maria, avec Caroline Guillelmine Rœhn dont il eut quinze enfans. A la mort de l'archevêque, le 5 janvier 1795, la place de Birnbach fut supprimée comme inutile: il intenta un procès au prince de Hohenlohe Bartenstein, héritier de l'archevêque, pour l'exécution du contrat qu'on avait fait avec lui; mais, bien qu'il eût gagné sa cause à une première juridiction, ce procès ne fut jamais jugé définitivement, et Birnbach perdit une somme de 5500 thalers (environ 20,000 francs) qui lui était due légitimement. Pendant plusieurs années, il n'eut d'autre ressource pour nourrir sa nombreuse famille que de donner des leçons de musique à Berlin. Son talent distingué sur le violon le fit admettre à la chapelle royale; mais en 1803, il quitta Berlin pour aller avec son fils Henri à Varsovie, où il s'établit, après avoir obtenu une pension de 300 cents thalers. Bientôt mécontent de sa nouvelle situation, il la quitta encore pour être directeur de musique au théâtre allemand de Breslau. Il ne jouit pas long-temps des avantages de cette place, car il mourut le 29 mai 1805.

Birnbach a écrit beaucoup de musique : On connait de lui vingt quatuors pour le violon, plusieurs quintettis pour des instrumens à cordes, dix concertos pour le violon, quinze solos pour le même instrument, dix symphonies pour l'orchestre, seize concertos pour le piano, vingt-cinq

sonates pour le même instrument, avec et sans accompagnement, plusieurs cantates et oratorios, plusieurs messes, et deux opéras, *Saphire* et *la Femme du pécheur*, composés pour le théâtre de Breslau. De tout cela, on n'a gravé que trois quintettis, cinq concertos pour le piano, quelques sonates, et douze airs avec accompagnement de piano. Le premier ouvrage de Birnbach qui fut imprimé est un concerto pour le piano, avec orchestre : il parut à Breslau en 1783.

BIRNBACH (HENRI-AUGUSTE), fils du précédent, est né à Breslau en 1782. Quoiqu'il fût catholique, il commença son éducation à l'école réformée. En 1792, il partit pour Berlin et y commença l'étude du piano et du violoncelle. Dix ans après, il se rendit à Vienne, où il fut placé au théâtre de l'Opéra, comme violoncelliste. Là, il perfectionna son talent sous la direction d'Antoine Kraft. En 1804, il entra dans la chapelle du prince Lubomirsky, à Landshut, en Gallicie; mais l'ennui qu'il éprouvait dans cette situation le ramena à Vienne en 1806. Il y fut nommé violoncelliste du théâtre royal, et ce fut vers cette époque qu'il publia neuf marches et six airs variés pour la guitare. En 1812, il voulut faire un voyage en Russie, mais la guerre ayant éclaté pendant qu'il traversait la Hongrie, on lui refusa le passeport qu'il demandait, et il fut obligé d'accepter la place de premier violoncelle du théâtre de Pesth. Il publia à cette époque deux pots-pourris et des variations pour la guitare, six écossaises pour le piano, et deux concertos pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre. Il se maria à Pesth, retourna à Vienne en 1822, et y resta jusqu'en 1824. Pendant ces deux années il se livra à l'étude d'un nouvel instrument appelé *Chitarra coll' arco* par son inventeur, Georges Stauffer. En peu de temps il acquit une habileté remarquable sur cet instrument, et composa pour lui un concerto avec orchestre, qu'il fit entendre avec succès. En 1825, il partit pour Berlin, où il était appelé comme membre de la chapelle royale; il y joua de sa nouvelle guitare dans quelques concerts, et se fit applaudir. Depuis ce temps, Birnbach a vécu tranquillement à Berlin. Son fils, âgé de 8 ans, y a joué avec beaucoup de succès un concerto de violon composé par Kreutzer, dans un concert qui a été donné le 5 mars 1827.

BIRNBACH (HENRI), le plus jeune des fils de Charles-Joseph, est né à Breslau en 1793. Lorsqu'il eut atteint l'âge de 7 ans, son père lui donna les premières leçons de musique, et ses progrès furent si rapides que deux ans après il put jouer des concertos de Mozart sur le piano. En 1803, il se fit entendre avec son père dans un concert à Berlin; il partit ensuite pour Breslau et y exécuta plusieurs morceaux avec succès dans des concerts publics, voyagea, et enfin arriva à Varsovie, au mois de janvier 1804. Ayant perdu son père l'année suivante, il résolut de retourner dans sa ville natale et de s'y livrer à l'enseignement. Il y vécut jusqu'en 1813, époque où il alla rejoindre son frère en Hongrie. A Pesth, il joua pour la première fois un concerto de sa composition qui lui valut sa nomination de directeur de musique de l'Opéra. En 1815, Birnbach retourna avec sa mère à Breslau; il y resta jusqu'en 1821. Dans cet intervalle il écrivit un grand nombre d'ouvrages; entre autres quatre concertos pour le piano, sept concertos pour la clarinette, un concerto de violon, un concerto de cor, un concerto de guitare, une symphonie concertante pour deux pianos, une symphonie pour l'orchestre, plusieurs ouvertures, six marches pour la musique des Janissaires, deux quintettis pour piano et instrumens à cordes, trois sonates pour piano avec violon obligé, trois petites sonates pour le piano, plusieurs variations pour différens instrumens. En 1821, Birnbach se rendit à Berlin : il s'y maria en 1824. Plusieurs maladies graves dont

il fut attaqué dans cette ville ne lui ont pas permis de travailler autant qu'il l'avait fait auparavant; cependant il y a écrit un grand quintetto pour piano, plusieurs airs et nne cantate pour quatre voix d'hommes, nu concerto de piano avec orchestre, uu hymne pour l'académie de chaut de Zelter, et enfin nn traité sur la théorie de la musique. Il a été pendant plusienrs auuées attaché à la rédaction de la Gazette musicale de Berlln. Les ouvrages de Birnbach qui ont été publiés sont: 1° Trois sonates pour le piano, Breslau, Foerster, et Leipsiek, Breitkopf et Haertel; 2° Six allemandes à quatre maius, *Ibid.*; 3° Quiutetto pour piano, violon, alto, violoncelle et c. b., Leipsick, Breitkopf et Haertel; 4° Sonate pour piano avec hautbois ou violon obligé, *Ibid.*; 5° Sonate ponr piano et violon obligé, *Ibid.*; 6° Variations pour le piano, *Ibid.*; 7° Troisième sonate avec violon obligé.

BIRNBAUM (JEAN-ABRAHAM), magister à Leipsick, vers le milieu du 18e siècle, a publié des nbservations sur un passage du *Musicien critique* de Scheibe, dirigé contre les compositions et le jeu de J. S. Bach: Cet opuscule, de vingt-deux pages, est iutitulé: *Unpartheyische Anmerkungen über eine Bedenkliche Stelle des kristischen Musicus*, 1738, iu-8°. Mitzler a inséré cet écrit dans sa Bibliothèque musicale (t. 1, part. 4, p. 62); on le trouve aussi dans l'un des numéros du *musicien critique* avec des remarques (p. 833). Ces remarques furent pnbliées d'abord séparément por Scheibe, à Hambourg, 1738, in-8°. Birnbaum y répondit dans nn écrit de six feuilles d'impressiou, intitulé: *Vertheidigung des Unpartheyischen Anmerkuugen über eine Bedenkliche, etc.* (Défense des observations impartiales, etc.) Leipsick, 1739, iu-8°.

BIROLDI (EUGÈNE), habile constructeur d'orgues, naquit sur le territoire de Varèse, dans la Lombardie, le 16 novembre 1756. Il s'est égalemeut distingué par l'importanee de ses instrnmeus, leur qualité de son, et la variété de leurs jeux. La ville de Milau en renferme cinq, savoir: celui de Sainte-Marie, près de Saint-Celse; celui de Sainte-Marie secrète; celui de Saiut-Laurent majeur; celui *del Carmine*, et celui da la basilique de Saint-Ambroise.

BISCARGUI (GONZALEZ-MARTINES DE). *Voyez* VISCARGUI.

BISCH (JEAN), né en 1757, dans un village près de Cologne, apprit la musique à la maitrise de la cathédrala de cette ville, se rendit à Paris dans sa jeunesse, s'y fixa et y donna des leçons da solfège et de violon. Plus tard il s'établit à La Rochelle, comme professeur de musique. En 1802, il y publia un livre sous ce titre: *Explication des principes élémentaires de la musique*, 1 vol. in-4°. Il y a nne deuxième éditiou de cet ouvrage imprimée à Paris avee les caraetères de Godafroi. On connait aussi de Bisch deux suites de marches et de pas redoublés à six et dix parties, Paris, Imbault.

BISCHOFF (MELCHIOR), fils d'un cordonuier, né à Possueck le 20 mai 1547, fut d'abord moitre d'école à Rudolstadt, eu 1565; il devint ensuite chanteur à Altenbourg, puis diacre daus le lieu de sa naissance; pasteur à Geekenheim en 1574; cinq aus après à Thundorff; puis à Posneck pendant six aus; ensuite prédicateur de la cour à Cobourg; suriutendant spécial à Eisfeld, en 1597, et enfin suriatendant général à Cobourg, en 1599. Il mourut daus ce lieu, le 19 décembre 1614. Il est compté parmi les bons compositeurs de l'Allemagne pendant le 16e siècle. Bodencbatz a inséré un motet à huit voix de sa composition, dans ses *Florilegii Musici*. C'est nu morceau fort bieu fait.

BISCHOFF (JEAN-GEORGES) l'ainé, trompette du magistrat d'Anspach, naquit à Nuremberg en 1733. Il fut considéré comme uu des plus habiles violinistes de son temps. Outre le violon et la trompette, il était aussi très fort sur la timbale, dont il jouait souvent quatre à la fois. Il fut

élève d'Anderle pour le violon. En 1760, il quitta sa place d'Anspach pour retourner à Nuremberg. On croit qu'il est auteur d'un concerto de violon qu'on trouve manuscrit dans les magasins de musique d'Allemagne.

BISCHOFF (JEAN-GEORGES), frère cadet du précédent, né à Nuremberg en 1735, jouait du violoncelle et de la trompette. On lui attribue six solos pour violoncelle, op. 1, et un air varié pour le même instrument, qui ont paru à Amsterdam en 1780.

BISCHOFF (JEAN-FRÉDÉRIC), habile timbalier, cinquième frère des précédens, naquit à Nuremberg en 1748. En 1790, il était à Anspach, timbalier de la cour, de la garde et du régiment du cercle de Franconie. Meusel assure, dans son Dictionnaire des artistes, qu'il jouait des concertos sur dix-sept timbales accordées.

BISCHOFF (GEORGES-FRÉDÉRIC), est né en 1780 à Elrich, petite ville du comté de Hohenstein. Son père fut son premier maître de musique, puis il reçut des leçons de Welling, maître des concerts à Nordhausen, où il acheva ses humanités en 1800. Après avoir passé deux ans à étudier la théologie à l'université de Leipsick, il fut appelé en 1802 à Frankenhausen en qualité de chantre. Actif, ardent et passionné pour la musique, il conçut le projet d'instituer de grandes fêtes musicales en Allemagne, à l'imitation de celles qu'on donnait en Angleterre. Aucune difficulté ne l'arrêta, et le premier essai de son projet fut réalisé à Frankausen en 1804, par la réunion de beaucoup d'amateurs et de professeurs de musique des villes voisines. Mais ce fut surtout en 1810 qu'il atteignit le but qu'il s'était proposé par l'exécution de la *Création du Monde*, de Haydn, et de plusieurs autres belles compositions sous la direction du maître de concerts Fischer, d'Erfurt. Bischoff ne recula pas même devant le sacrifice de sa fortune pour fonder cette institution; celle qu'il avait reçue de sa femme, bien que considérable, fut dissipée à la réalisation de cette noble pensée. Successivement par les soins de cet artiste zélé, Hanovre, Quedlinbourg, Hildesheim, Helmstadt, Bückebourg et Pyrmont eurent leurs fêtes musicales, et la *Société des bords de l'Elbe* fut constituée. En 1816, Bischoff fut nommé directeur de musique, chantre et instituteur à Hildesheim : depuis lors, il n'a plus quitté cette situation. Comme compositeur et comme pianiste, il mérite des éloges. On connaît de lui : 1° Grande polonaise (en *re*), pour le piano, Berlin, Schlesinger; 2° Variations sur des airs allemands, Hanovre et Brunswick; 3° Trois marches pour le piano, Leipsick, Hoffmeister; 4° Deux recueils de soixante chants à plusieurs voix, pour l'instruction des élèvres des écoles publiques. Hanovre, Bachmann; 5° Trois recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, Hanovre, Bachmann et Wolfenbüttel, Harmann. Sur la demande de Bischoff le consistoire de Hanovre a décidé que tous les élèves qui se destinent à l'étude de la théologie, seraient obligés d'apprendre la musique et le chant.

BISEGHINO (JEAN), compositeur, né à Mantoue, au commencement du 17e siècle, a fait imprimer des madrigaux à cinq voix, sous ce titre : *Amarissime dolcezze, madrigali a cinque*, lib. 1, Venise.

BISHOP (JEAN), musicien anglais, vivait vers le milieu du 18e siècle. Rosingrave lui enseigna la composition. En 1750, il était organiste de la cathédrale de Winchester; il devint ensuite chanteur du Collége Royal de Cambridge, et occupa cette place jusqu'à sa mort. On a de sa composition : 1° *Harmonia lenis*, airs pour deux flûtes; 2° *Psalmes*, lib. I et II, Londres, sans date.

BISHOP (HENRY ROWLEY), naquit à Londres en 1782, et fut placé de bonne heure sous la direction de François Bianchi, pour apprendre la composition. Il débuta, en 1806, par la musique d'une partie de ballet qui fut représenté au Théâtre du

Roi, sous le titre de *Tamerlan et Bajazet*. Il écrivit ensuite la musique d'un autre ballet intitulé : *Narcisse et les Grâces*. Après un intervalle de deux saisons, il donna à Drury-Lane un grand ballet d'action appelé *Caractacus;* mais son premier ouvrage de quelque importance fut un opéra qui avait pour titre : *Circassian bride* (La Circassienne fiancée), et qui fut représenté à Drury-Lane, le 22 février 1809. Malheureusement le théâtre fut brûlé la nuit suivante, et la partition du nouvel opéra devint la proie des flammes. Toutefois cet événement ne nuisit point à la fortune de Bishop, car les propriétaires de Covent-Garden, qui connaissaient son mérite, lui firent un engagement de cinq ans pour composer et diriger toute la musique de leur théâtre. Il entra en fonctions dans la saison de 1810 à 1811. Le premier ouvrage qu'il composa, par suite de cet arrangement, fut un drame intitulé : *Knight of Snowdown* (Le Chevalier de Snowdown) tiré de la dame du Lac de Walter-Scott. Les Anglais le considèrent comme un chef-d'œuvre. Un nouvel engagement de cinq ans succéda au premier, en 1818, entre M. Bishop et la direction de Covent-Garden. Devenu propriétaire des oratorios l'année suivante, il partagea cette entreprise avec M. Harris ; mais en 1820, il resta seul chargé de cet établissement. Lors de l'institution de la Société Philarmonique, M. Bishop en fut nommé l'un des directeurs : il fait aussi partie de l'Académie Royale de Musique, comme professeur d'harmonie. Les ouvrages dramatiques auxquels Bishop a travaillé sont au nombre de plus de soixante-dix ; et dans ce nombre, plus de la moitié est entièrement de sa composition. Outre cela, il a écrit les chœurs et les ouvertures de trois tragédies : 1° *The Apostate* (L'Apostat); 2° *The Retribution ;* 3° *Mirandola*. On a aussi de lui une grande quantité de duos, d'airs et de *glees :* Il a arrangé le premier volume des *Mélodies de diverses nations*, ainsi que les ritournelles et les accompagnemens de trois volumes de *Mélodies nationales*. Voici la liste de ses compositions dramatiques : 1° *Tamerlan et Bajazet*, ballet, 1806 ; 2° *Narcisse et les Grâces*, juin 1806 ; 3° *Caractacus*, ballet d'action, 1806 ; 4° *Love in a tub* (L'Amour dans un tonneau), 1806 ; 5° *The Mysterious bride* (La fiancée mystérieuse), juin 1808 ; 6° *The Circassian bride* (La Circassienne), 1809 ; 7° *The Vintagers* (Les Vendangeurs), 1809, 8° *The Maniac* (Le Maniaque), 1810 ; 9° *Knight of Snowdown* (Le Chevalier de Snowdown), 1811 ; 10° *Virgin of the Sun* (La vierge du Soleil), 1812 ; 11° *The OEtiopy*, 1812 ; 12° *The Renegate* (Le Renégat), 1812 ; 13° *Haroun Al Raschid*, 1813 ; 14° *The brazen Bust* (La Tête de bronze), 1813 ; 15° *Harry le Roi*, 1813 ; 16° *The Miller and his men* (Le Meunier et ses garçons) ; 1813 ; 17° *For England ho!* 1813 ; 18° *The Farmer wife* (La femme du fermier), 1814 ; 19° *The wandering Boys* (Les Garçons errans), 1814 ; 20° *Jadok and Kalasrode* (le 1er acte), 1814 ; 21° *The Grand Alliance*, 1814 ; 22° *Doctor Sangrado* (Le docteur Sangrado), ballet, 1814 ; 23° *The forest Bondy* (La forêt de Bondy), mélodrame, 1814 ; 24° *The Maid of the mill* (La Fille du moulin), opéra, 1814 ; 25° *John of Paris* (Jean de Paris), composé en partie avec la musique de Boyeldieu, 1814 ; 26° *Brother and sister* (Le frère et la sœur) en société avec M. Reeve, 1815 ; 27° *The noble outlaw* (Le noble proscrit), 1815 ; 28° *Telemachus*, 1815 ; 29° L'ouverture et quelques morceaux de *Cymon*, 1815 ; 30° Quelques morceaux de *Comus*, 1815 ; 31° *Midsummer night's dream* (Le songe d'une nuit d'été), opéra, 1816 ; 32° *Guy Mannering*, mélodrame, 1816 ; 33° *Who wants a wife?* (Qui veut une femme?), mélodrame, 1816 ; 34° *Royal nuptials* (Les noces royales), intermède, 1816 ; 35° *The Slave* (L'Esclave), opéra, 1816 ; 36° *Heir of Verona* (L'Héritier de Vérone), en société avec Wittaker, 1817 ; 37° *Humo-*

rous Lieutenant (Le Lieutenant joyeux), 1817; 38° *The Libertine* (Le Libertin), arrangé avec la musique de *Don Juan* de Mozart, 1817; 39° *Duke of Savoye* (Le duc de Savoie), opéra, 1817; 40° *The Father and his children* (Le Père et ses enfans), mélodrome, 1817; 41° *Zuma*, en société avec Braham, 1818, 42° *The illustrious traveller* (L'illustre voyageur), mélodrame, 1818; 43° *December and may* (Les mois de décembre et de mai), opérette, 1818; 44° L'ouverture et quelques airs du *Barbier de Séville*, 1818; 45° *Le mariage de Figaro*, composé en partie, et arrangé avec la musique de Mozart, 1819; 46° *Fortunatus*, mélodrame, 1819; 47° *The heart of Mid-Lothian*, opéra, 1819; 48° *A Rowland for an oliver* (Un ruban pour un olivier), 1819; 49° *Swedisch patriotism* (Le Patriotisme suédois), mélodrame, 1819; 50° *The Gnome king* (Le Roi nain), opérette, 1819; 51° *The Comedy of errors* (La Comédie des erreurs), opéra, 1819; 52° *The antiquary* (L'Antiquaire), 1820; 53° *The Battle of Bothwell's bridge* (La bataille du pont de Bothwell), 1820; 54° *Henri IV*, opéra, 1820; 55° *The Twelfth night* (La Douzième nuit), idem, 1820; 56° *Two gentlemen of Verona* (Deux gentilshommes de Vérone), 1821; 57° *Montrose*, 1822; 58° *The law of Java* (La loi de Java), 1822; 59° *Maid Marian* (La fille Marianne), 1822; 60° *Clari*, 1823; 61° *The beacon of liberty* (Le signal de la liberté), 1823; 62° *Cortez*, 1823; 63° *Native land* (Le pays natal), 1824. M. Bishop jouit d'une grande renommée en Angleterre; toutefois on n'aperçoit point dans ses ouvrages des qualités assez remarquables pour la justifier. Le genre où il réussit le mieux est celui des petits airs et des *glees*. Dans les opéras, il a plus souvent arrangé les morceaux de quelque importance, d'après des partitions italiennes, allemandes ou françaises, qu'il ne les a composés.

BISONI (ANTOINE), maître de chapelle à Lugo, s'est fait connaître, en 1788, par une messe à quatre voix, dont l'*Indice de' Spettacoli Teatrali* (1788) a rendu compte.

BISSE (THOMAS), docteur en théologie, chancelier du collége de Hereford, mort en 1731, a fait imprimer un discours académique sur la musique, sous ce titre : *On musik, sermon*, Londres, 1729, in-8°.

BISSON (LOUIS), musicien à Paris, a donné : 1° *Chansons réduites de quatre parties en duo, sans rien changer à la musique des supérieures, excepté quelques pauses*, Paris, Nicolas du Chemin, 1567; 2° *Trente chansons à deux parties*, par E. Gardane, A. de Villers, et L. Bisson, Paris, Nicolas du Chemin, 1567, in-8°.

BITTHEUSER (F.-A.), moine de l'abbaye de Trienfenstein, près de Würtzbourg, dans la seconde moitié du 18e siècle, a publié : *6 sonatæ pro clavichordio*, Wurtzbourg, in-fol. Max.

BITTI (MARTINELLO), violiniste et compositeur au service du grand-duc de Toscane, vivait encore à Florence, en 1714, lorsque le maître de chapelle Stœlzel passa dans cette ville. On a de lui un livre de sonates pour hautbois et basse continue, et douze sonates pour deux violons et basse.

BIUMI (JACQUES-PHILIPPE), compositeur, né à Milan, fut d'abord organiste à l'église de la Passion, et ensuite de Saint-Ambroise. Il occupa cette dernière place jusqu'à sa mort arrivée en 1652. Ses compositions consistent en un livre de *Magnificat* à quatre, cinq, six, sept et huit voix; un livre de *Fantaisies* à quatre parties; un livre de *Motets* à deux, trois et quatre voix; *Canzoni da suonar alla francese a quattro e otto voci*, Milan, 1647.

BIZARRO (....), compositeur, vivait à Rome au commencement du 17e siècle; il fut membre de l'académie des *Capriciosi*. On connaît de lui : 1° *Trastulli estivi a due, tre e quattro voci concertati*, op. 1, 1620, 2° *Madrigali a due*,

tree quattro voci, Venise, 1621; 3° *Motetti a cinque*, lib. 1, op. 3.

BLACKWELL (ISAAC), musicien anglais, vécut dans la seconde moitié du 17e siècle. On conserve quelques pièces de musique sacrée de sa composition à la chapelle royale et à l'abbaye de Westminster; plusieurs morceaux de lui se trouvent aussi dans la collection intitulée : *Choice Ayres, Songs and Dialogues to the theorbo, lute and bass-viol*, Londres, 1675, in-fol.

BLAESING (DAVID), professeur de mathématiques à Kœnigsberg, et membre de la Société Royale des Sciences de Berlin, naquit à Kœnigsberg, le 29 décembre 1660. Il a publié une dissertation intitulée : *De Sphærarum Cœlestium symphonia*, Kœnigsberg, 1705, in-4°. Blaesing est mort le 9 octobre 1719.

BLAGRAVE (THOMAS), musicien de la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre, a composé quelques morceaux pour le chant; on les trouve dans les *Select ayres and dialogues*, Londres, 1669, in-folio. Son portrait se conserve dans l'école de musique à Oxford.

BLAHA (VINCENT DE), docteur en philosophie, médecin et professeur de technologie, d'histoire naturelle et de géographie à Prague, naquit dans cette ville en 1764. Dans sa jeunesse il passait pour un des musiciens les plus instruits de la Bohême; mais les auteurs de la nouvelle Encyclopédie musicale l'accusent de n'avoir été qu'un charlatan dont l'influence fut plus nuisible qu'utile à l'art. En 1795, il construisit un piano en forme de clavecin auquel il appliqua : 1° Une musique turque complète, cachée derrière des rideaux de soie, et composée de cymbales, triangle, sonnettes, grosse caisse, etc.; 2° Un registre de jeu de flûte avec un clavier particulier; 3° Un tambour avec un fifre; 4° Une machine qui, mise en mouvement par une pédale, imitait parfaitement le bruit de l'ouragan, de la grêle, du tonnerre; 5° Une autre machine pour imiter la cornemuse et les castagnettes espagnoles; 6° Un cylindre creux rempli de dragées dont le mouvement de rotation imitait le bruit d'une forte pluie d'orage; 7° Enfin, une trompette mise en vibration par un soufflet. Cette curiosité excita pendant quelque temps un intérêt assez vif; mais on finit par l'oublier si bien, qu'on ne sait plus même aujourd'hui si le piano de Blaha existe encore.

BLAHETKA (LÉOPOLDINE), pianiste d'un talent remarquable, est née à Gunatramsdorf, près de Vienne, le 15 novembre 1811. Les premières leçons de musique lui furent données par Mme Traeg, puis elle fut confiée aux soins de Joachim Hoffmann, dont la sage direction développa rapidement les rares dispositions de son élève. Joseph Czerny acheva l'édifice de son talent. Mlle Blahetka n'était âgée que de huit ans quand elle se fit entendre pour la première fois en public; son habileté précoce excita l'étonnement de tous ceux qui l'entendirent; et, ce qui est plus rare, cette fleur hâtive se transforma plus tard en un beau fruit artistique. Au talent de pianiste que possédait la jeune virtuose, Poyer ajouta par ses leçons celui de jouer du physharmonica avec beaucoup de goût, de délicatesse et d'expression, et Simon Sechter compléta cette brillante éducation musicale par un cours d'harmonie et de composition. Dans son enfance, Mlle Blahetka faisait de petits voyages aux environs de Vienne, pour s'y faire entendre; plus tard elle a voyagé dans toute l'Allemagne, en Hollande, en France, en Angleterre, et partout elle a été considérée comme un des beaux talens de l'époque actuelle. Kalkbrenner et Moschelès se sont plu à lui donner des conseils pour conduire à la perfection ce talent déjà si remarquable. Mlle Blahetka a beaucoup écrit pour le piano : parmi ses compositions on remarque : 1° Variations concertantes pour piano et violon; 2° Variations brillantes pour piano et orchestre, op. 4 et 14; 3° Variations et rondeaux, avec quatuor, sur des thèmes d'opéras; 4° Un trio pour piano,

violon et violoncelle, op. 5; 5° Sonates avec violon obligé, op. 15; 6° Beaucoup de variations pour piano seul, sur des thêmes connus; 7° Six chansons allemandes, avec piano; 8° Une pièce de concert, avec accompagnement de quatuor; 9° Des polonaises pour piano et violon et pour piano seul, etc. Tous ces ouvrages ont été gravés à Vienne, Leipsick, Bonn et Hambourg.

BLAINVILLE (CHARLES-HENRI) violoncelliste et maître de musique à Paris, naquit dans un village près de Tours, en 1711, et mourut à Paris en 1769. Les circonstances de sa vie sont ignorées : On sait seulement qu'il fut protégé par la marquise de Villeroy, à qui il enseignait la musique. Les compositions publiées par cet auteur sont : 1° *Bouquet à la marquise de Villeroy;* 2° *Les plaintes inutiles*, cantatille; 3° *Symphonies à grand orchestre*, op. 1 et 2; 4° *Les grandes sonates de Tartini arrangées en concerti grossi*, à sept parties. Ses ouvrages théoriques sont : 1° *L'harmonie théorico-pratique*, Paris, 1751, in-4°, oblong; 2° *L'esprit de l'art musical*, Genève, 1754, in-8°. Une traduction allemande de ce petit ouvrage a été insérée dans les notices (*Nachrichten*), de Hiller; p. 308-373, sous ce titre : *Das Wesentliche der musikalischen Kunst, oder Betrachtungen über die Musik;* 3° *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris, 1767, in-4°. Quelques biographes, notamment M. Quérard (La France Littéraire, t. 1, p. 346), indiquent sous la date de 1761 cet ouvrage, et donnent le titre d'un autre livre de Blainville de cette manière : *Histoire générale et particulière de la Musique ancienne et moderne*, Paris, 1767, in-4°. C'est une double erreur; car il n'y a pas d'exemplaires du premier de ces ouvrages avec la date de 1761, et le second n'existe pas. Tous ces écrits sont au-dessous du médiocre. En 1751, Blainville annonça dans une brochure intitulée : *Essai sur un troisième mode*, la découverte d'un mode nouveau, qu'il appelait *mode mixte*, ou *mode hellénique*, parce qu'il tenait le milieu entre le majeur et le mineur. Ce prétendu mode mixte n'était que le plagal du troisième ton du plain-chant, ou, si l'on veut, le mode mineur de *la*, dont il avait banni la note sensible, et qu'il faisait procéder de la dominante à la tonique. Il fit l'essai de son mode dans une symphonie qui fut exécutée au concert spirituel, le 30 mai 1751. J. J. Rousseau écrivit à l'abbé Raynal, alors rédacteur du Mercure, en sortant du concert, une lettre qui parut dans ce journal au mois de juin suivant, et dans laquelle il exaltait la découverte de Blainville. Serre, de Genève, écrivit aussi à l'abbé Raynal une lettre où il prouvait que le nouveau mode est illusoire. Cette lettre parut dans le Mercure de septembre de la même année. Blainville y répondit par des *Observations* insérées au Mercure de novembre 1751. Serre démontra la futilité de ces observations dans une autre lettre à laquelle Blainville répondit encore par une *Dissertation sur les droits de l'harmonie et de la mélodie*. Cette dispute, où tout l'avantage fut du côté de Serre, se termina par les *Essais sur les principes de l'harmonie* que ce dernier publia en 1753. (*Voyez* SERRE.) Blainville a composé la musique de *David et Jonathas* et de *Midas*, ballets non représentés à l'Opéra.

BLAISE (...), basson de la Comédie italienne, entra à l'orchestre de ce théâtre, en 1737, et fut chargé l'année suivante de la composition des divertissemens qu'on y mêlait aux comédies. En 1738 il écrivit les ballets d'*Orphée* et des *Filets de Vulcain*. Ces pièces furent suivies du *Pédant*, des *Amours de Cupidon*, de *Psyché*, et de quelques autres ballets. Dans les intervalles de ces ouvrages, Blaise écrivait des marches, pas de danse, symphonies et entr'actes pour des comédies. En 1759, il composa la musique d'*Isabelle et Gertrude*, opéra de Favart, qui obtint un brillant succès, puis d'*Annette et Lubin*,

ouvrage du même auteur qui ne fut pas moins bien accueilli. On connaît aussi de lui *Le trompeur trompé*, opéra en un acte. En 1754, Blaise a publié trois recueils d'airs qu'il avait écrits pour la Comédie italienne. Grimm s'exprime avec beaucoup de mépris sur la musique de cet auteur dans sa correspondance littéraire; cependant on trouve des éloges de ses divertissemens dans le *Mercure de France*, du mois de décembre 1738 (p. 2887), et Caffiaux parle de cet artiste comme d'un homme de mérite, dans son histoire manuscrite de la musique. Blaise est mort à Paris en 1772.

BLAKE (BENJAMIN), né en 1751 à Kingsland, commença l'étude du violon en 1760. En 1768, il se rendit à Londres où il reçut des leçons d'Antoine Thanmell, violiniste bohême d'un grand talent. Il s'adonna aussi plus tard à l'étude du piano, et reçut des conseils de Clementi. Entré à l'orchestre du théâtre Italien, il en fit partie pendant dix-huit ans. En 1793, il quitta cette place pour entrer en qualité de professeur dans une école publique à Kensington; mais en 1820, une maladie l'obligea à se retirer. Il a publié: 1° Trois œuvres de six duos pour violon et alto; 2° Six sonates aisées pour le piano avec accompagnement de violon; 3° Neuf divertissemens pour piano, avec accompagnement de violon; 4° Collection de musique sacrée avec accompagnement d'orgue; 5° Duo pour violon et alto; 6° Trois solos pour l'alto avec accompagnement de basse.

BLAMONT (FRANÇOIS COLIN DE), surintendant de la musique du roi, naquit à Versailles le 22 novembre 1690. Son père, qui était musicien du roi, lui donna les premières leçons. A l'âge de dix-sept ans, Blamont fut admis dans la musique de la duchesse du Maine, qui lui continua toujours sa protection. Son début dans la composition fut la cantate de *Circé*, dont Lalande fut si satisfait, qu'il se chargea sur-le-champ de donner à l'auteur des leçons d'harmonie et de contrepoint. Fagon, intendant des finances, lui fournit en 1719 les moyens de traiter avec Lulli le fils de la charge de surintendant de la musique du roi. Quatre ans après, il donna à l'Opéra *Les Fêtes Grecques et Romaines*, qui établirent sa réputation, et qui lui valurent le cordon de St.-Michel. Blamont passa jusqu'à l'âge de soixante-dix ans une vie tranquille et honorée, et mourut d'une hydropisie de poitrine le 14 février 1760. Ses principaux ouvrages sont: 1° *Les Fêtes Grecques et Romaines*, 1723; 2° *Les Fêtes de Thétis*, Ballet en trois actes; 3° *Diane et Endymion*, 1731; 4° *Les caractères de l'Amour*, 1738; 5° *Jupiter vainqueur des Titans*, pour le mariage du Dauphin, en 1745; 6° *Les Amours du printemps*; 7° *Le retour des dieux sur la terre*, 1725; 8° Cantates françaises, 1er, 2me et 3me livres; 9° *Cinq recueils d'airs sérieux et à boire*, à une et deux voix; 10° Deux livres de motets, gravés à Paris. Blamont avait écrit aussi la musique de plusieurs ballets pour le service de la cour, et qui n'ont point été joués à l'Opéra. En voici la liste: 1° *Fête champêtre ou divertissement*, 1721; 2° *Les présens des dieux*, 1727; 3° *Les fêtes du Labyrinthe*, 1728; 4° *La nymphe de la Seine*, 1729; 5° *Le jardin des Hespérides*, 1739; 6° *Zéphire et Flore*, novembre 1739; 7° *L'heureux retour de la reine*, 1744; 8° *Les regrets des beaux arts*; 9° *Il pastor fido*. L'harmonie de Blamont est assez correcte pour le temps où il écrivait, mais son chant est faible et dépourvu de verve. Outre ses compositions, on connaît aussi de lui un petit écrit intitulé: *Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française*. Paris, 1754, in-8°. Blamont, devenu vieux, plaidait dans cet écrit la cause de la musique surannée à laquelle ses ouvrages appartenaient, contre les partisans de la musique italienne, et en particulier contre les attaques de J. J. Rousseau.

BLANC (DIDIER LE), musicien français du seizième siècle, a donné: *Airs des plus*

excellents musiciens de notre temps, sur aucunes poésies de Bayf, Belleau, du Bellay, Jamin, Desportes, mis à quatre parties. Paris, Adrien le Roy, 1579.

BLANC (AUBERT LE). *Voyez* LEBLANC.

BLANCANI (JOSEPH), en latin *Blancanus*, jésuite, né à Bologne en 1566, fut professeur de mathématiques à Parme, et mourut dans cette ville le 7 juin 1624. Il a expliqué les problèmes harmoniques d'Aristote dans un livre qui a pour titre : *Aristotelis Loca mathematica ex universis ejus operibus collecta et explicata*. Bologne 1615, in-4°. Les explications de Blancani ne sont guère moins obscures que les problèmes du philosophe de Stagyre. On a publié après sa mort un ouvrage de sa composition, intitulé : *Echometria, sive tractatus de Echo*. Modène 1653, in-folio.

BLANCHARD (ESPRIT-JOSEPH-ANTOINE), abbé, l'un des maîtres de la chapelle du roi, dut le jour à un médecin de Pernes, dans le comtat, et naquit le 29 février 1696. Après avoir été enfant de chœur à la métropole d'Aix, sous la direction de Guillaume Poitevin, il fut nommé maître de musique du chapitre de St.-Victor à Marseille, à l'âge de vingt-un ans. De là, il passa à Toulon, puis à Besançon et à Amiens. En 1737, il fit chanter devant le roi le motet *Laudate Dominum*, de sa composition, dont on fut si content, qu'on lui donna une des quatre charges de maîtres de la chapelle du roi, vacante par la mort de Bernier. Il obtint aussi un prieuré en 1742, avec une pension sur une abbaye, et en 1748, on le fit directeur des pages de la musique. Le roi lui accorda en 1764 le cordon de St.-Michel, vacant par la mort de Rameau. Blanchard est mort à Versailles, des suites d'une fluxion de poitrine, le 10 avril 1770. La Bibliothèque du Roi possède un recueil manuscrit de motets de cet auteur. Caffiaux rapporte dans son histoire de la musique (Mss. de la Bibliothèque royale de Paris), l'anecdote suivante : « Un musicien de la chapelle « de Versailles m'a raconté qu'un des plus « grands maîtres d'Italie étant venu ren« dre visite à l'abbé Blanchard, et ayant « examiné quelques unes de ses partitions, « fut si surpris, que n'ayant point de ter« mes assez forts pour marquer son admi« ration, il se prosterna aux pieds du mu« sicien en posture d'admiration, avouant « qu'il n'avait jamais rien vu de si beau. » Je ne sais quel pouvait être ce grand maître d'Italie, mais j'ai examiné la musique de l'abbé Blanchard, et je l'ai trouvée assez plate et mal écrite.

BLANCHET (J...), professeur de chant à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre intitulé : *l'Art ou les principes philosophiques du chant*, Paris, 1756, in-12, 2e édition, 1762, in-12. Il y prétend que Bérard (*Voyez* ce nom) lui a volé une partie de son manuscrit pour en composer son *Art du chant*. On aperçoit en effet quelque analogie dans la méthode de ces deux écrivains, quoique Bérard se montre plus véritablement musicien que son antagoniste. Au reste les deux ouvrages sont également oubliés maintenant.

BLANCHET (FRANÇOIS-ÉTIENNE), habile facteur de clavecins, vivait à Paris vers 1750. Il était surtout renommé pour l'égalité de ses claviers. Sa fille épousa Armand-Louis Couperin, organiste de la chapelle du roi et de Notre-Dame. — Blanchet (Armand-François-Nicolas), petit-fils du précédent, et élève de Pascal Taskin (*Voyez* ce nom), naquit à Paris en 1763, et mourut dans cette ville le 18 avril 1818. Il fut aussi facteur et accordeur de clavecins et de pianos, et attaché en cette qualité à la musique du roi, et au conservatoire de musique, pendant trente-cinq ans. Il a publié une petite brochure sous ce titre : *Méthode abrégée pour accorder le clavecin et le piano*, Paris, an IX (1801), in 8°. Son fils (Nicolas) lui a succédé dans ses divers emplois.

BLANCHIN (FRANÇOIS), musicien français du seizième siècle, né à Lyon, a donné :

Tabulature de Luth en diverses formes de fantaisies, chansons, basses-danses, pavanes, et gaillardes. Lyon, Jacques Moderne (sans date).

BLANCHIS (PIERRE-ANTOINE DE). *Voy.* BIANCHI (Pierre-Antoine).

BLANKENBURG (QUIRIN VAN), licencié en philosophie et en médecine, né en Hollande, vers 1660, fut organiste de la nouvelle église réformée à La Haye, et mourut en 1739. Il est auteur des ouvrages suivants : 1° *Elementa musica, of niew licht tot het welverstaan van de musick en de bass-continuo* (Élémens de musique, ou nouvelle lumière sur la musique et la basse continue), La Haye, 1739, in 4°, deux cents pages ; 2° *Clavicimbel en Orgelboek der gereformeerde psalmen en kerkgezangen, med dezelfde noten die de gemeinte zingt, tot vloeyende maatzangen gemaakt, in styl en hoogte bepaald, met cieraden voorzien en met kunst verrykt, tweede druk, vermeerdert med een instructie of onderwyzinge tot de psalmen, regelen compositie van de Bass, alphabet voor de blinden, en volkomen van drukfouten gezuivert* (Livre d'orgue ou de clavecin pour accompagner le chant des psaumes dans les églises réformées, etc.) La Haye, 1772, in-4°. C'est une deuxième édition. On a aussi de cet auteur des pièces de clavecin, qui peuvent se jouer en retournant le livre, Blankenburg fut un musicien instruit dont les ouvrages peuvent être encore consultés avec fruit.

BLANKENBURG (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC DE), naquit à Colbert, en Poméranie, le 24 janvier 1744. Après avoir servi en Prusse pendant vingt-un ans, il demanda sa retraite et l'obtint avec le grade de capitaine. Il se retira à Leipsick, où il se livra à la littérature. En 1786, il publia un *Supplément à la théorie universelle des beaux-arts*, de Sulzer, Leipsick, quatre parties in-8°, dont il a donné une nouvelle édition, Leipsick, 1792-94. On a refondu depuis lors ce supplément dans l'ouvrage de Sulzer. Toutes les notes relatives à la littérature musicale qui sont jointes aux principaux articles de Sulzer sont de Blankenburg. Celui-ci est mort le 4 mai 1796. Toute la partie de la musique est traitée d'une manière fort remarquable dans le supplément de Blankenburg à la théorie générale des beaux-arts, de Sulzer, et l'on peut affirmer que tous les lexicographes de cet art sont restés inférieurs à l'auteur de ce supplément. Blankenburg connaissait également bien et l'histoire de la musique et sa littérature.

BLANCKMULLER (J.-L.), compositeur qui florissait dans la première moitié du seizième siècle, a fait imprimer un recueil de mélodies et de chansons allemandes à quatre voix, en 1548, in-4°, sans nom de lieu.

BLANCUS (CHRISTOPHE). *Voy.* BIANCHI.

BLANGINI (JOSEPH-MARIE-FÉLIX), né à Turin, le 8 novembre 1781, a fait ses études musicales sous la direction de l'abbé Ottani, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Arrivé à Paris en 1799, il s'y est fait connaître par la publication d'un grand nombre de romances et de nocturnes, que eurent beaucoup de succès, et s'adonna à l'enseignement du chant et à la composition dramatique. Son premier essai au théâtre fut *La Fausse Duègne*, que Della-Maria avait laissé imparfait, et qu'il acheva. Peu de temps après, il donna seul *Zélie et Terville*, qui eut peu de succès, et plusieurs autres ouvrages, tant à l'Opéra-Comique, qu'à l'Académie Royale de musique. Appelé à Munich en 1805, il y fit représenter un opéra intitulé *Encore un tour de Calife*, qui lui valut le titre de maître de chapelle du roi de Bavière. L'année suivante, la princesse Borghèse, sœur de Napoléon, le nomma directeur de sa musique et de ses concerts; en 1809, le roi de Westphalie lui conféra le titre de maître de sa chapelle et de directeur de sa musique. Rentré en France en 1814, M. Blangini y a successivement obtenu les titres de surintendant

honoraire de la musique du roi, de compositeur de la musique particulière de S. M. et de professeur de chant à l'école royale de musique et de déclamation, et en dernier lieu, a été privé de ce dernier emploi par un arrêté de M. le vicomte de Larochefoucault. Ses ouvrages se composent de cent soixante-quatorze romances en trente-quatre recueils; de cent soixante-dix nocturnes à deux voix; de dix-sept recueils de *Canzonetti*, pour une et deux voix; de six motets; de quatre messes à quatre voix et orchestre, et des opéras suivans: 1° *La fausse Duègne* (avec Della-Maria), en trois actes; 2° *Zélie et Terville*; 3° *Le Naufrage*; 4° *Les femmes vengées*; 5° *Encore un tour de Calife*; 6° *L'Amour Philosophe*; 7° *La Fée Urgèle*; 8° *La princesse de Cachemire*; 9° *La Sourde-Muette*, en trois actes (1815); 10° *La comtesse de Lamark*, en trois actes (1818); 11° *La fête des souvenirs*, 1818; 12° *Le jeune Oncle*, en un acte, 1820, et quelques petits ouvrages de circonstance. A l'Opéra; 13° *Nephtali*, en trois actes (1806), qui a eu du succès; 14° *Le sacrifice d'Abraham*; 15° *Inès de Castro*; 16° *Les fêtes Lacédémoniennes*. Ces trois derniers ouvrages n'ont pas été représentés; 17° *Trajan*; 18° *Marie-Thérèse à Presbourg*, grande composition qui a été répétée en 1820, et qui n'a point été représentée. Il y a eu aussi quelques petits opéras, composés par M. Blangini, qui ont été représentés au *Théâtre des Nouveautés*, dans les années 1828 et 1829. Peut-être trop tôt oublié, cet artiste méritait qu'on gardât le souvenir de quelques-unes de ses compositions. Il y a de la grâce, de l'élégance et de l'expression dans ses nocturnes et dans ses romances. *Nephtali* n'est pas non plus un ouvrage sans mérite. M. Blangini a fait aussi représenter à Munich, en 1817, un opéra italien intitulé *Trajano in Dacia*.

BLASI (LUC), célèbre constructeur d'orgues, né à Perouse, florissait vers la fin du seizième siècle. Il a construit à Rome, vers 1600 un orgue de seize jeux dans la Basilique de Constantin. Plusieurs anciennes orgues ont été aussi réparées par lui.

BLASIUS (MATHIEU-FRÉDÉRIC), excellent chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique, est né le 23 avril 1758 à Lauterbourg, département du Bas-Rhin. Son père, Michel Blasius, lui enseigna les premiers principes de la musique et les élémens de l'harmonie. Venu jeune à Paris, Blasius s'y fit connaître par ses compositions pour les instrumens à vent, et notamment par des suites d'harmonie, qui eurent un très grand succès. Admis au nombre des professeurs du conservatoire, lors de la formation de cet établissement, il fut compris dans la réforme de l'an X. Ce fut aussi vers le même temps qu'il quitta le corps de musique de la garde des consuls, dont il avait été le chef pendant plusieurs années. Il se borna dès lors à diriger l'orchestre de l'Opéra-Comique, ce qu'il fit de la manière la plus remarquable pendant vingt ans. Tous les compositeurs se rappellent encore avec plaisir le soin qu'il apportait dans l'exécution des ouvrages qui lui étaient confiés; son aplomb, son sang-froid, et la délicatesse de son oreille, qui lui faisait discerner à l'instant la partie où une faute avait été commise. Il a été admis à la pension en 1816, et s'est retiré à Versailles. Blasius était également distingué par son talent d'exécution sur le violon, la clarinette, la flûte et le basson. Il a composé pour tous ces instrumens. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Nouvelle méthode pour clarinette*, Paris, 1796; 2° Symphonie concertante pour deux cors, Paris, Ozi; 3° Harmonie à six parties, Paris, Pleyel; 4° Harmonie tirée des opéras nouveaux, première, deuxième et troisième suites, Paris, Janet; 5° Journal d'harmonie à l'usage des musiques militaires, 10° et 11° livraisons, Paris, Leduc; 6° Divers recueils de marches et pas redoublés; 7° Premier concerto de violon, en *sol*, Paris, Leduc; 8° Deuxième *idem*, en *la*,

Ibid., Pleyel; 9° Troisième *Idem*, en *ut*, *Ibid.*, Érard; 10° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Paris, Sieber; 11° Trois *idem*, op. 3, *Ibid.*, Louis; 12° Trois *idem*, op. 12, *Ibid.*, Sieber; 13° Trois *idem*, op. 19, *Ibid.*, Ozi; 14° Trois trios pour deux violons et basse, op. 48, livre 1 et 2; 15° Dix œuvres de duos pour deux violons, op. 8, 28, 29, 30, 32, 33, 39, 43, 53, liv. 1 et 2; 16° Quatre œuvres de sonates pour violon et basse; 17° Trios pour flûte, clarinette et basson, op. 31; 18° Quatre concertos pour clarinette; 19° Trios pour le même instrument, liv. 1 et 2; 20° Sept œuvres de duos, *idem*, op. 18, 20, 21, 38, 40 et 46; 21° Concerto pour basson; 22° Six quatuors, *idem*. Blasius a fait représenter à l'Opéra-Comique : *Pelletier de Saint-Fargeau, ou le premier martyr de la république française*, en deux actes, 1793, et l'*Amour Ermite*, en un acte, 1793. On lui doit enfin l'arrangement en quatuors pour deux violons, alto et basse, des sonates d'Haydn pour le piano. Il a composé la musique d'un ballet, en 1791, mais cet ouvrage n'a pas été représenté. Il s'est retiré de l'Opéra-Comique au mois de mars 1818, après vingt-cinq ans de service, et a cessé de vivre en 1829. Une erreur introduite dans le Manuel de la Littérature Musicale de Whistling a été répétée par les auteurs de la nouvelle Encyclopédie de Musique. On y dit que l'artiste dont il est question dans cet article s'appelait *Blasius*, en françois *Blaze*. Jamais le nom de *Blaze* n'a été donné en France à *Blasius*. Il est dit aussi dans l'Encyclopédie que Blasius se rendit en France avec son frère, qui jouait fort bien du basson; mais le bassoniste, le clarinettiste, le violiniste et le compositeur du nom de *Blasius*, ne sont qu'une seule et même personne.

BLATT (FRANÇOIS-THADÉE), directeur-adjoint et professeur au conservatoire de Prague est, après Baermann, le plus célèbre clarinettiste existant en Allemagne à l'époque actuelle. Né à Prague, en 1793, il se livra d'abord à l'étude de la peinture, d'après le désir de ses parens, et suivit les cours de l'Académie impériale de Vienne, où son père avait été placé comme employé en 1796. On lui fit étudier aussi la musique pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Son père ayant cessé de vivre, en 1807, Blatt retourna à Prague avec sa mère; et peu de temps après il abandonna la peinture pour se livrer en liberté à son penchant pour la musique. Admis comme élève au conservatoire de musique de sa ville natale, il reçut des leçons de l'habile clarinettiste Farnick, et le directeur de cette institution, F. D. Weber, lui enseigna les élémens de l'harmonie et de la composition. Parvenu à l'âge de vingt-un ans, en 1814, il entreprit de longs voyages en Allemagne et dans le nord de l'Europe, dans le dessein de se faire connaître et d'accroître son habileté et ses connaissances dans son art. A son retour à Prague, il entra comme première clarinette solo à l'Opéra de cette ville, et en 1820, il devint professeur au conservatoire. Depuis lors il a réuni à ce titre celui de directeur-adjoint. Comme instrumentiste, Blatt jouit dans sa patrie d'une haute renommée. On s'accorde à donner des éloges au brillant extraordinaire de son jeu, à la beauté du son qu'il tire de la clarinette, et à sa manière expressive de chanter sur cet instrument. Ses compositions sont aussi considérées comme fort bonnes en leur genre. On remarque particulièrement celles dont les titres suivent : 1° Douze caprices en forme d'études pour la clarinette, livres 1 et 2, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 2° Trios pour trois clarinettes, op. 3, Prague, Berra; 3° Variations brillantes pour clarinette et quatuor (en *ut* mineur et en *sol* mineur), Bonn, Simrock; 4° Introduction et variations pour clarinette et orchestre, *Ibid.*; 5° Introduction et variations brillantes sur un thème du *Barbier de Séville*, avec orchestre, op. 28, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 6° Trois duos concertans pour deux clarinettes, op. 29, *Ibid.*;

7° Caprices amusans pour une clarinette seule, op. 26, *Ibid.*; 8° *Études*, *op.* 33, *Ibid.*; 9° *Méthode complète pour la clarinette*, Mayence, Schott. Ouvrage bien conçu et bien exécuté. 10° Vingt-quatre exercices, premier et deuxième supplément à la méthode, *Ibid.*; 11° Méthode abrégée, théorique et pratique de chant, Prague, Radl. Blatt a écrit aussi quelques morceaux pour le hautbois et pour le cor anglais.

BLAU (HENRI DE), tenor à la cour du duc de Bavière, en 1593, sous le fameux maître de chapelle *Roland de Lassus*.

BLAVET (MICHEL), flûtiste et compositeur de musique, naquit à Besançon, le 13 mars 1700. Fils d'un tourneur, il suivait la profession de son père, lorsqu'une flûte, tombée par hasard dans ses mains, lui révéla le secret de son talent. Sans autre maître que lui-même, il apprit à jouer de cet instrument, et ses progrès furent si rapides qu'il n'eut bientôt plus de rival en France. Le duc de Lévis, l'ayant entendu, l'engagea à se rendre à Paris, où il fut accueilli par tous les amateurs. Admis à l'orchestre de l'Opéra, il travailla continuellement à perfectionner son talent, et publia plusieurs œuvres qui augmentèrent sa réputation. Quelques années après, il fit un voyage en Prusse; Frédéric II, qui jouait aussi de la flûte, voulut entendre Blavet, et en fut si content, qu'il l'engagea à rester dans ses États, lui promettant d'avoir soin de sa fortune : *Quantz* n'était point encore au service de ce prince. Blavet préféra revenir à Paris, où le prince de Carignan lui accorda un logement dans son hôtel et une pension. Il devint ensuite surintendant de la musique du comte de Clermont, pour qui il mit en musique *Églé*, pastorale de Laujon; *Les jeux olympiques*, 1753, ballet du comte de Senneterre; *La fête de Cythère*, opéra du chevalier de Laurès; *Le Jaloux corrigé*, de Collé et Floriane, 1752. Blavet était aussi très habile sur le basson. Il est mort à Paris, le 28 octobre 1768. On trouve son éloge, par M. François, dans le Nécrologe de 1770.

BLAZE (HENRI-SÉBASTIEN), né à Cavaillon, petite ville du département de Vaucluse, en 1763, apprit les premiers principes de l'art musical d'un organiste de sa ville natale, nommé *Lapierre*. Conduit à Paris pour y finir son éducation, il y arriva pendant la guerre des Gluckistes et des Piccinnistes, ce qui contribua encore à augmenter le goût qu'il avait pour la musique. Aidé des conseils de plusieurs maîtres et des leçons de Séjan, organiste de Saint-Sulpice, il acquit des connaissances dans la composition; mais obligé d'embrasser la profession de notaire, il ne put se livrer à son penchant pour cet art que dans des momens de loisir. M. Blaze a néanmoins écrit plusieurs messes à grand orchestre, d'autres avec accompagnement d'orgue seulement; un opéra intitulé *l'Héritage* qui fut mis à l'étude au théâtre Favart, une *Sémiramis*, dont il avait arrangé le livret d'après le plan de Voltaire, et qui n'a pas été représentée, à cause de sa ressemblance avec l'opéra du même nom dont Catel avait fait la musique; ouvrage reçu par l'administration de l'Opéra avant que Blaze présentât le sien. De retour dans sa province, Blaze alla s'établir à Avignon, et partagea son temps entre l'exercice de sa profession et ses travaux de musicien. Bientôt troublé dans son état et dans ses plaisirs par le régime de terreur qui pesa sur la France dans les années 1793 et 94, il fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites dont il était l'objet. Après la réaction du 9 thermidor, il fut nommé administrateur de son département. En 1799, il fit un second voyage à Paris, et profita de son séjour en cette ville pour y publier quelques-uns de ses ouvrages. Il s'y lia d'amitié avec Méhul et Grétry; l'Institut le nomma son correspondant, en remplacement de l'abbé Giroust. Les compositions de Blaze qui ont été gravées sont : 1° *Deux œuvres de sonates pour le piano*; 2° *Un œuvre de duos pour harpe et piano*; 3° *Plusieurs messes en plain-chant*; 4° *Quelques*

pièces fugitives. Blaze s'est fait connaître par un roman intitulé *Julien ou le prêtre,* Paris, 1805, 2 vol. in-12. Il a cessé de vivre à Cavaillon, le 11 mai 1833.

BLAZE (FRANÇOIS-HENRI-JOSEPH CASTIL), fils du précédent, est né à Cavaillon le 1er décembre 1784. Destiné au barreau, il fit dans sa jeunesse les études nécessaires pour la profession d'avocat, ce qui ne l'empêcha pas de cultiver la musique, dont les premières leçons lui furent données par son père. Arrivé à Paris en 1799, pour y suivre les cours de l'école de droit, il les négligea quelquefois pour ceux du conservatoire. Après y avoir achevé l'étude du solfège, il reçut de Perne des leçons d'harmonie, et il se préparait à compléter son éducation musicale, lorsqu'il lui fallut renoncer à ses penchans pour s'occuper exclusivement de son état. Devenu successivement avocat, sous-préfet, dans le département de Vaucluse, inspecteur de la librairie, etc., il lui restait peu de temps à donner à la culture de l'art qu'il aimait avec passion. Cependant il jouait de plusieurs instrumens et avait composé beaucoup de romances et d'autres pièces fugitives qui avaient été publiées, lorsqu'il prit tout à coup la résolution de renoncer au barreau, à la carrière administrative, à tout ce qui pouvoit enfin mettre obstacle à ses penchans; confiant dans l'avenir, il prit la route de Paris, avec sa femme et ses enfans, plus soigneux de son bagage de partitions et de manuscrits que du reste de son mobilier. Deux projets l'amenaient dans la ville des arts : il voulait y faire représenter le *Don Juan* de Mozart et quelques autres opéras qu'il avait traduits et arrangés pour la scène française, et y publier un livre, espoir de sa future renommée. Ce livre parut sous le titre de *l'Opéra en France* (Paris, 1820, 2 vol. in-8o). Homme d'esprit, écrivain plein de verve, M. Castil-Blaze attaquait avec force dans cet ouvrage certains préjugés qui s'opposaient en France aux progrès de la musique dramatique. Il y signalait les défauts des livrets d'opéras, les vices de l'administration intérieure des théâtres, la mauvaise distribution des rôles, la classification fausse et arbitraire des voix, toutes les causes enfin qui mettaient alors obstacle à la bonne exécution de la musique. Il faisait aussi la guerre au goût passionné des Français pour les chansons, le considérant avec justice comme un obstacle aux progrès de l'art. Enfin, il ne ménageait pas les productions qui lui paraissaient appartenir plutôt au genre du vaudeville qu'à celui du véritable opéra. Ajoutons que la ferveur de son zèle l'avait entraîné jusqu'à l'injustice envers des compositeurs français qui, bien que faibles harmonistes, avaient pourtant fait preuve de mérite par le naturel des mélodies et la vérité dramatique de leurs ouvrages.

On ne lisait guère en France de livres sur la musique à l'époque où M. Castil-Blaze publia le sien; il n'eut donc pas alors le retentissement qu'il aurait eu s'il eût paru quelques années plus tard; néanmoins l'auteur en recueillit le fruit parce que le mérite de cette production le fit choisir comme rédacteur de la chronique musicale du *Journal des débats.* Jusqu'au moment où M. Castil-Blaze commença cette suite d'articles piquans signés de XXX, qui fondèrent sa réputation, des littérateurs, ignorans des premiers élémens de la musique, s'étaient arrogé le droit d'émettre seuls dans les journaux des opinions fausses, qu'ils prenaient pour des doctrines, sur un art dont ils ne comprenaient pas même le but : c'est à cette cause qu'on doit attribuer les préjugés qui régnaient dans la plus grande partie de la population contre l'harmonie, le luxe d'instrumentation et ce qu'on appelait *la musique savante.* L'auteur de la chronique musicale sut bientôt se faire remarquer par la spécialité de ses connaissances; il imposa silence au bavardage des gens de lettres, et parvint à initier le public au langage technique dont il se servait, à la

faveur de sa verve méridionale. Quels que soient les progrès que puisse faire en France l'art d'écrire sur la musique dans les journaux, on n'oubliera pas que c'est M. Castil-Blaze qui, le premier, l'a naturalisé dans ce pays.

En 1821, ce littérateur musicien publia un *Dictionnaire de musique moderne* (Paris 2 vol. in-8°). Cet ouvrage, formé par la réunion des matériaux que l'auteur avait rassemblés pour son livre de *l'Opéra en France*, offre des notions justes des diverses parties de l'art; cependant, la rapidité qui avait présidé à sa rédaction y avait laissé glisser quelques négligences dans plusieurs articles importans : elles ont été corrigées dans des cartons qui ont fait reproduire l'ouvrage avec un nouveau frontispice, comme une deuxième édition (Paris 1825, 2 vol. in-8°). Depuis lors, M. Mées, professeur de musique à Bruxelles, a donné une réimpression du *Dictionnaire de musique* de M. Castil-Blaze, précédé d'un *Abrégé historique sur la musique moderne*, et d'une *Biographie des théoriciens, compositeurs, chanteurs et musiciens célèbres qui ont illustré l'école flamande et qui sont nés dans les Pays-Bas; par ordre alphabétique* (Bruxelles, 1 vol. in-8, 1828). Le traité de *l'Opéra en France*, augmenté d'un *Essai sur le drame lyrique et les vers rhythmiques*, a été remis en vente en 1826, comme une deuxième édition. Après avoir rédigé pendant plus de dix ans la *Chronique musicale* du journal des débats, M. Castil-Blaze a quitté ce journal, en 1832, pour travailler au *Constitutionnel;* mais il n'a pas fait long-temps les articles de musique de celui-ci. Depuis plusieurs années il rédige la partie musicale de *La Revue de Paris*. En 1832 il a fait imprimer deux ouvrages dont l'un a pour titre : *Chapelle musique des Rois de France* (Paris, Paulin, un vol. in 12), et l'autre : *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni* (Paris, Paulin, un vol. in 12). Le premier est une sorte d'histoire, abrégée d'une part, et mêlée de digressions de l'autre, de ce qui concerne la chapelle des rois de France. Les documens authentiques ont manqué à M. Castil-Blaze pour donner à son livre l'intérêt dont il était susceptible. On trouve beaucoup de choses relatives à la musique dans l'ouvrage sur la danse et les ballets. En 1831 il a annoncé le projet qu'il avait de réunir un choix de ses *Chroniques musicales* pour en former un livre : la première livraison de cette collection a été publiée en 1831, en six feuilles in-8°, mais l'entreprise n'a pas eu de suite.

Des traductions des *Noces de Figaro*, de *Don Juan*, de *La Flûte enchantée* et du *Mariage secret* avaient été faites par M. Castil-Blaze avant qu'il vînt se fixer à Paris; il les publia dans cette ville en 1820 et dans les années suivantes. Les succès de la musique de Rossini à cette époque le déterminèrent à continuer ses travaux de traduction afin de faire jouir les villes de province du plaisir d'entendre les principaux ouvrages du maître de Pesaro, et successivement il fit paraître *Le Barbier de Séville*, *La Pie voleuse* (*Gazza ladra*), *Otello* et *Moïse*. Quelques *pastiches* furent aussi essayés par lui, et formés d'une réunion de morceaux puisés dans des partitions de Rossini, de Mozart, de Paer et de quelques autres maîtres. Lui-même composait quelquefois des morceaux pour ces pièces dont les plus connues sont *les Folies amoureuses*, et *la Forêt de Sénart*. Le théâtre de l'Odéon, de Paris, ayant été spécialement destiné, en 1822 à la représentation des opéras allemands et italiens traduits, tous les ouvrages qui viennent d'être cités y furent joués et obtinrent de brillans succès; mais celui que le public accueillit avec le plus d'enthousiasme fut le *Freyschütz*, de Weber, traduit sous le titre de *Robin des Bois*. La vogue de cet opéra ne fut pas moindre en France qu'en Allemagne; lorsqu'il a été repris à l'Opéra-Comique, en 1835, le public a montré le même empressement à

l'entendre. La traduction d'*Eurianthe*, faite aussi par M. Castil-Blaze, et représentée à l'Opéra en 1831, a été moins heureuse. Depuis lors, la traduction de *Don Juan*, retouchée par lui et par son fils, M. Henri Blaze, a obtenu un brillant succès à ce théâtre. M. Castil-Blaze s'est fait connaître comme compositeur par quelques morceaux de musique religieuse, des quatuors de violon, gravés à Paris, des trios pour le basson, et un recueil de douze romances, parmi lesquelles on remarque le *Chant des Thermopyles*, et la jolie chanson du *Roi René*.

BLAZON (THIBAUT DE), trouvère du treizième siècle, était gentilhomme attaché à Thibaut, roi de Navarre et comte de Champagne. Il se pourrait qu'il fut parent de Thomas de Blazon, qui était sénéchal de la Rochelle en 1227 (Voy. *Usage des fiefs*, par Brusset, t. 1er, p. 490). Il nous reste de lui neuf chansons notées : les manuscrits de la Bibliothèque du Roi en ont conservé huit.

BLEIN (M. LE BARON), ancien officier général du génie, né vers 1767, apprit la musique dans sa jeunesse, et entra comme élève à l'école des ponts-et-chaussées, dont l'institution précéda celle de l'école polytechnique. Ses études terminées, il fut admis comme officier dans le corps des mineurs, et, de grade en grade, parvint à ceux de maréchal de camp et d'inspecteur général du génie, après avoir servi dans toutes les guerres de la république, du consulat et de l'empire. Admis à la retraite, M. le baron Blein se fixa d'abord à Paris, puis à Choisy-le-Roi, où il vit encore, réunissant à la fois dans ses travaux et ses études la musique et les mathématiques. Après avoir lu quelques traités de composition et d'harmonie, il fut conduit à se demander quels sont les fondemens naturels des règles du contrepoint, et ses recherches eurent pour objet de résoudre ce problème. Après beaucoup d'expériences et de calculs, il crut avoir trouvé les lois dont il pressentait l'existence dans les phénomènes de vibration de corps sonores de diverses formes et dimensions. Cinq à six mémoires sur cet objet furent présentés et lus en partie dans les séances de l'Académie des sciences de l'Institut, en 1823, 1824 et 1825, et des commissaires, au nombre desquels étaient Lacépède, MM. de Prony et Dulong, furent nommés. Plusieurs circonstances s'opposèrent à ce que le rapport sollicité par M. Blein fût fait ; en 1827, il crut ne devoir plus l'attendre, et il fit paraître un extrait de ses mémoires sous ce titre : *Exposé de quelques principes nouveaux sur l'acoustique et la théorie des vibrations, et leur application à plusieurs phénomènes de la physique* (Paris, 1827, in-8° de six feuilles avec une planche). Une deuxième édition de ce résumé, corrigé et augmenté, a été publiée chez Bachelier à Paris, en 1832. Les principes exposés par M. Blein dans cet ouvrage sont basés d'une part sur le phénomène du troisième son, déjà présenté comme fondement d'une théorie de l'harmonie par Tartini, de l'autre sur deux phénomènes de résonnance d'un cylindre et d'un plateau métallique carré, qui, selon M. Blein, font entendre, l'un, la sixte dérivée de l'accord parfait mineur ; l'autre, le *triton* ou *quarte majeure*, intervalle constitutif de l'harmonie dissonante de la dominante, et principe de la tonalité moderne. L'auteur de cette biographie, analysant le travail de M. Blein, dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (p. 49 à 56), a fait remarquer que les phénomènes observés par ce physicien, fussent-ils démontrés, on ne pourrait en conclure, comme le fait l'auteur du mémoire, que sur eux repose la théorie de l'harmonie et de la composition, car la science de l'harmonie et l'art d'écrire ont moins pour base des accords ou groupes isolés de sons que des lois de succession établies sur des rapports d'affinité ou de répulsion. M. Blein crut devoir adresser au rédacteur de la *Revue musicale* quelques lettres en réponse aux objections qui lui avaient été faites ; elles parurent dans

le même volume (p. 135, 224, et 365). Leur objet principal était de déduire les conséquences des principes émis par l'auteur dans son premier mémoire. M. Tronpenas, amateur de musique et mathématicien instruit, attaqua, dans une lettre insérée au même recueil (p. 510 — 515) et les expériences de M. le général Blein, et ses calculs, et les résultats qu'il en déduisait. A l'égard des phénomènes produits par la résonnance du cylindre et d'un plateau carré, il faisait voir qu'on n'en peut rien conclure, quant au mode mineur et à l'harmonie du triton, puisque des plateaux hexagones, pentagones et octogones fourniraient d'autres harmonies de sixte, un peu plus fortes que la sixte mineure, et même la sixte majeure, etc. Les calculs de proportions d'intervalles, et la construction de la gamme chromatique de M. Blein, n'étaient pas plus ménagés dans la lettre de M. Tronpenas, à laquelle le général répondit par une autre lettre (*Revue musicale*, p. 562 — 564). Plus tard, poursuivant l'objet de ses recherches, qui n'était autre que la construction d'une théorie rationnelle de la musique considérée sous le triple rapport de la tonalité, de la mélodie et de l'harmonie, M. le général Blein travailla à la réforme de la gamme diatonique, et proposa de nouvelles dénominations pour ses divers degrés et une nouvelle manière de l'écrire, dans une lettre insérée en 1828 dans le 4me volume de la *Revue musicale* (p. 537). Enfin, résumant tous les faits qu'il considérait comme les principes fondamentaux de l'art et de la science, il rédigea un corps complet de doctrine dont les publications antérieures n'étaient que les prolégomènes, et le fit paraître sous ce titre : *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations* (Paris, Bachelier, 1832, in-8°, de cent pages, avec plusieurs planches et tableaux). La lecture de cet ouvrage met à nu le néant de la théorie de M. Blein sous le double aspect de la mélodie et de l'harmonie. M. Tronpenas a fait en 1832, dans la *Revue musicale* (p. 121 et suiv.), une analyse un peu dure, mais juste, des erreurs fondamentales échappées à l'auteur de cette théorie.

BLERHACK (JOSEPH), maître de chapelle de l'église paroissiale de Saint-Pierre, à Vienne, est né en 1780 à Raggendorf, sur la frontière de la Hongrie. Son père, instituteur en cet endroit, le destinait à la carrière de l'enseignement, et lui donna des leçons de musique et de littérature. En 1798, Blerhack suivit à Vienne les cours de l'école Normale ; mais le penchant pour l'art musical l'emportant dans son esprit sur tout autre, il renonça à la profession d'instituteur pour prendre celle d'artiste dramatique. En 1802, il entra au théâtre de Leopoldstadt comme premier tenor. Sa belle voix et son exécution pleine de goût et d'expression lui assurèrent la faveur constante du public. Pendant dix-sept ans il remplit aussi les fonctions de tenor solo à l'église Saint-Pierre, sous la direction du maître de chapelle Preindl, dont il fut le successeur en 1824. A dater de ce moment, Blerhack se livra exclusivement à la composition de la musique d'église, pour laquelle il avait montré de tout temps un goût prédominant. Les ouvrages qu'il a produits en ce genre, dans l'espace de dix ans, consistent en quatorze messes, dont dix brèves et quatre solennelles, vingt-cinq graduels, vingt-neuf offertoires, dix *Tantum ergo*, et deux *Te Deum*. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées.

BLEWITT (JONAS), organiste à Londres, vers la fin 18e siècle, est mort en 1805. Il est auteur du premier traité de l'orgue qui ait été publié en Angleterre, sous ce titre : *Treatise on the organ with explanatory voluntaries*, op. 4. Londres, Broderip. On a aussi de lui : *Ten voluntaries, or pieces for the organ, in easy and familiar style ; equally adapted for the church or chamber organ, with proper directions for the use of the stops*, op. 5, et *Twelve easy and familiar mo-*

vements for the organ, which may be used either separately or in continuation, so as to form one complete voluntary, op. 6.

BLEWITT (JONATHAN), fils du précédent, est né à Londres en 1782. Il commença son éducation sous la direction de son père, et fut ensuite placé dans l'école de Jonathan Battishill, son parrain. Ses progrès furent rapides, et à l'âge de onze ans il se trouva en état d'être nommé remplaçant de son père. Il devint ensuite organiste de Black-Heath, d'où il passa à Haverbill, dans le comté de Suffolk. Vers 1802, il quitta ce lieu pour aller à Brecon, où il succéda à M. Camplou. Il y demeura trois ans, et ne quitta cette place que pour se rendre à Londres, où il espérait succéder à son père qni venait de monrir. Il voulait aussi faire représenter à Drury-Lane un opéra qu'il venait d'achever; mais ce théâtre fut brûlé précisément dans le même temps, et quelques circonstances l'empêchèrent d'obtenir la place qu'il sollicitait. Ces contrariétés l'obligèrent à quitter Londres pour prendre la place d'organiste de Sheffield, qu'il avait obtenue au concours. En 1811, il visita l'Irlande et devint directeur et compositeur du théâtre royal de Dublin. Il fut ensuite organiste de l'église de S.-André à Dublin. On vante ses improvisations sur l'orgue, principalement dans le style fugué. Parmi ses nombreuses compositions, on distingue les suivantes : 1° *The Corsaire* (Le Corsaire) opéra; 2° *The Magician* (Le Magicien); 3° *The Island of Saints* (L'Ile des Saints), opéra; 4° Concerto pour le piano; 5° grande sonate pour le piano; 6° Divertissement royal écossais; 7° Duos pour piano; 8° *The vocal assistant*; 9° Simplification de modulation et d'accompagnement; 10° Caprice pour l'orgue, etc., etc.

BLEYER (NICOLAS), fut musicien de ville à Lubeck, pendant trente-sept ans, et mourut dans cette ville le 3 mai 1658, âgé de soixante-huit ans. Il a publié : *Neue Paduanen, Gagliarden, Canzonen und Sinfonien*, Leipsick, 1624, in-4°. Ce sont des pièces de musique instrumentale à quatre parties, d'un assez bon style.

BLEYER (GEORGES), musicien et secrétaire du comte de Schwartzbourg-Rudolstadt vers 1660, naquit, selon Walther à Saalfedt, et selon Wolferm à Lubeck. Il a fait imprimer les ouvrages suivans : 1° *Lust-Musik in vierstimmigen verschiedenen Stücken bestehend*, 1re et 2me partie, Leipsick, 1670, in 4°; 2° *Musicalische Andachten über die Sonn and Festags-Evangelia, bestehend* in 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen*. Jena, in-4°.

BLIESENER (JEAN), violiniste, né en Prusse vers 1765, fut élève de Jarnowick. Admis dans la musique particulière de la reine de Prusse, en 1791, il resta attaché au service de cette princesse jusqu'après la bataille de Jena, en 1805, époque où la musique de la cour fut dispersée. J'ignore ce que Bliesener est devenu depuis ce temps. En 1801, il annonça qu'il avait inventé un alphabet musical composé de cinq figures, au moyen de quoi on pouvait, en quelques heures, apprendre à communiquer ses idées par le jeu mécanique d'un instrument quelconque. Il n'a point révélé son secret; mais il y a lieu de croire qu'il y avait quelque analogie entre son invention et un système d'écriture mélodique publié précédemment par Woldemar (V. ce nom), et plus encore peut-être avec la *Langue musicale* inventée depuis peu d'années par M. Sudre (V. ce nom). Les compositions publiées par Bliesener sont, 1° Trois duos pour deux violons, Berlin, 1789; 2° Trois quatuors concertans pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2, Berlin, Hummel, 1791; 3° Trois *idem*, op. 3, *Ibid.*, 1792; 4° Trois duos pour deux violons, op. 4, *Ibid.*, 1795; 5° Trois quatuors concertans pour deux violons, alto et violoncelle, op. 5, *Ibid.*, 1797; 6° Trois *idem*, op. 6, *Ibid.*, 1799; 7° Trois duos pour violon et alto, op. 7, *Ibid.*, 1800; 8° Concerto pour violon principal, avec accompagnement d'orches-

tre, op. 8, *Ibid.*, 1801. Ce musicien a écrit aussi quelques ouvrages pour la flûte, et trois duos pour deux violons, œuvre 15, Leipsick, Breitkopf et Haertel.

BLIN (M. A.), organiste de la cathédrale de Paris, naquit à Beaune, le 19 juin 1757. Son nom de famille était *Lacodre;* mais orphelin dès l'âge de quatre ans, il fut confié aux soins d'un parent nommé *Blin,* organiste de l'église des Dominicains de Dijon, qui l'éleva et lui donna son nom. A l'âge de onze ans, il remplissait déjà les fonctions d'organiste d'une commanderie dite du *Saint-Esprit*, près de Dijon. Legros, chanteur de l'Opéra, ayant entendu le jeune organiste, en 1771, l'engagea à se rendre à Paris. Blin suivit ce conseil, et fut accueilli favorablement par Balbastre qui le confia aux soins de l'abbé Rose, alors maître de musique des *Innocens*, pour qu'il lui enseignât la composition, et le plaça chez M. Godefroi de Villetaneuse, où il eut souvent occasion de faire de la musique avec J. J. Rousseau. Les connaissances de l'artiste dans l'art de jouer de l'orgue furent complétées par les conseils qu'il reçut du célèbre organiste Séjan. En 1779, M. Blin fut nommé organiste des Dominicains de la rue Saint-Honoré; en 1791, il obtint l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois. Enfin, en 1806, il succéda à Desprez comme organiste de la métropole. La manière dont il remplit ses fonctions, lui mérita l'estime de tous les artistes instruits. Possédant une connaissance profonde de la nature et des ressources de l'orgue, il savait en varier les effets. Ses compositions étaient correctes, d'un style élégant et pur. Il a publié quelques morceaux dans le Journal de Leduc, entre autres des variations pour le piano sur l'air : *Ah! vous dirai-je, maman!* Beaucoup de pièces d'orgue, composées et exécutées par lui, sont restées en manuscrit. Blin est mort à Paris le 9 février 1834.

BLOCKLAND (CORNEILLE DE). *Voyez* BROCKLAND.

BLONDEAU (PIERRE-AUGUSTE-LOUIS), né à Paris, le 15 août 1784, entra au conservatoire de musique au mois de frimaire an VIII, dans la classe de M. Baillot, où il se livra à l'étude du violon. Après avoir étudié le contrepoint sous la direction de Gossec, il devint ensuite élève de Mehul pour la composition, et remporta, en 1808, le premier grand prix au concours de l'Institut, ce que lui procura la pension du gouvernement pour aller à Rome et à Naples. Le sujet de la cantate proposé pour le prix était *Marie Stuart*. De retour à Paris, M. Blondeau est entré à l'orchestre de l'Opéra comme alto. Il a publié quatre œuvres de quatuors pour violon, un œuvre de trios, deux œuvres de duos, un air varié avec orchestre, et des sonates de piano arrangées en quatuors. Sa scène de *Marie Stuart* a paru en 1809 dans le *Journal Hebdomadaire* de Leduc, nos 45-48.

BLONDEL ou BLONDIAUX DE NESLES, trouvère dont il nous reste seize chansons notées dans les divers manuscrits de la Bibliothèque Royale de Paris, notamment dans ceux qui sont cotés 55 et 66 (fonds de Caugé). Ginguené, qui a donné une notice sur ce musicien poète, dans la continuation de l'*Histoire littéraire de la France* des Bénédictins (tome XV, p. 127), pense que c'est le même qui tira de sa prison Richard Cœur-de-Lion. Tout ce qu'on sait de sa personne, c'est qu'il était né dans la petite ville de Nesle, en Picardie. L'époque où il vit le jour doit être vraisemblablement fixée vers 1160, car il était encore jeune quand il passa en Angleterre pour s'attacher à Richard, qui monta sur le trône vers 1189. Tout le monde connaît le dévouement du troubadour pour son maître. Sédaine, qui a fait de ce personnage le sujet d'un opéra devenu célèbre par la musique de Grétry, a suivi le récit d'une ancienne chronique rapportée par Fauchet dans son livre des *Poètes français*, liv. 1. Je ne puis résister au désir d'en rapporter un fragment intéressant par sa naïveté : « Quand le roi « Richard eust esté faict prisonnier, Blon-

« del pensa que ne voyant son seigneur il « lui en estoit pis, et en avoit sa vie à « plus grant mésaise; et sy estoit bien « nouvelles que il estoit party d'outremer, « mais nus ne savoit en quel pays il estoit « arrivé, et pour ce Blondel chercha « maintes contrées, sçavoir se il en pour- « roit ouyr nouvelles. Sy adviut aprez « plusieurs jours passez, il arriva d'ad- « venture en une vile assez prez de chastel; « et l'hoste lui dit qu'il estoit au duc d'Au- « triche. Puis demanda se il y avoit nus « prisonniers, car tousiours en enqueroit « secrètement où qu'il allast : mais il ne « savoit qui il estoit, fors que il y avoit « esté bien plus d'un an. Quant Blondel « entendist cecy, il fist tant que il s'acointa « d'aucuns de ceux du chastel, comme « menestrels s'accointent légèrement; mais « il ne pust voir le roy, ne savoir sy c'estoit « il. Sy vint un iour en droit d'une fe- « nestre où estoit le roy Richard prison- « nier, et commença à chanter une chan- « son en françois, que le roy Richard et « Blondel avoient une fois faicte ensemble. « Quand le roy Richard entendist la chan- « son, il cogneut que c'estoit Blondel; et « quant Blondel ot dicte la moitié de la « chanson; le roy Richard se prist à dire « l'autre moitié et l'acheva. Et ainsy sceut « Blondel que c'estoit le roy son maître. « Sy s'en retourna en Angleteire, et aux « barons du pays conta l'adventure. » Blondel fut contemporain du châtelain de Coucy, et l'on peut ranger ses chansons parmi les plus anciennes de la langue française. Laborde en compte vingt-six; mais dans ce nombre il y en a plusieurs dont l'authenticité n'est pas démontrée. A l'égard des mélodies de ces chansons, leur caractère ne diffère en rien de celles des chansons du châtelain de Coucy.

BLONDEL (LOUIS-NICOLAS), musicien de la chapelle de Louis XIV, à publié des *Motets à deux, trois et quatre parties avec la basse continue, propres pour les concerts et pour toutes les dames religieuses*, Paris, 1671, in-4°, oblong.

BLONDET (ABRAHAM), chanoine et maître de musique de Notre-Dame à Paris, naquit dans cette ville, vers 1570. On connaît de lui un recueil intitulé : *Officium D. Cæciliæ virginis et martyris musicorum patronæ concentibus expressum*, Paris, 1611, in-4°. On y trouve les vêpres de Sainte Cécile à quatre, des psaumes à cinq et des messes à dix. Blondel a composé, en 1606, pour l'Académie royale, la musique d'un ballet intitulé : *Ceciliade*, qui ne fut représenté qu'à la cour.

BLOW (JEAN), docteur en musique, né à North-Collingham, vers 1648, fut placé comme enfant de chœur à la Chapelle royale, après la restauration. Son premier maître de musique fut Capitaine Cook. Il prit ensuite des leçons de Hingeston, et en dernier lieu de Christophe Gibbons. A la mort de Humphrey, arrivée en 1674, Blow reçut le titre de maître des enfans de la Chapelle royale. Il y joignit celui de compositeur de la chambre du roi en 1685; il paraît qu'alors ce titre était purement honorifique. On ignore à quelle époque il devint aumônier et maître des choristes de Saint-Paul; mais on sait qu'il se démit de cette place en 1693, en faveur de son élève Jérémie Clark. Blow n'était gradué d'aucune université, mais le docteur Sancroft, en vertu de son pouvoir comme archevêque de Canterbury, lui conféra les degrés de docteur en musique à Lambeth. La place d'organiste de l'abbaye de Westminster étant devenue vacante, en 1695, par le décès de Purcell, Blow en fut pourvu, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 1er octobre 1708. On a du docteur Blow beaucoup de musique d'église répandue dans la *Cathedral Music* de Boyce, dans la *Sacred music* de Stevens, dans la *Musica antiqua* de Smith, dans la collection de Clifford, et dans l'*Harmonia Sacra*. Le succès de l'*Orphæus Britannicus* de Purcell détermina Blow a publier un ouvrage du même genre, sous ce titre : *Amphion Anglicus, containing composi-*

tions for one, two, three and four voices, with accompanyments of instrumental music, and a thourough bass, figured for the organ, harpsichord, or theorbo-lute. (Amphion anglais, contenant des compositions pour une, deux, trois et quatre voix avec accompagnement de musique instrumentale, etc.) Londres, 1700. Il a aussi fait imprimer une collection de pièces de clavecin sous le titre de : *A set of lessons for the harpsichord or spinett.* Il a mis en musique une ode à sainte Cécile, par Oldham, qui fut exécutée, en 1684, et une autre sur la mort de Purcell, par Dryden. Le docteur Burney dit que le style de Blow est élevé et hardi, mais qu'il est inégal, et souvent malheureux dans les essais d'une harmonie et d'une modulation nouvelle. Le portrait de ce compositeur se trouve en tête de l'*Amphion Anglicus*, dans l'*Universal Magazine*, et dans le 4e volume de l'histoire de la musique d'Hawkins.

BLUHME (JEAN), musicien de la chapelle du roi de Pologne, florissait en 1729. Le catalogue de Breitkopf indique un recueil manuscrit de la composition de ce musicien, sous ce titre : *IV concerti a liuto concertante, due violini, viola e basso. Raccolta 1a.*

BLUM (CHARLES), poète et musicien, compositeur titulaire de la cour du roi de Prusse, actuellement vivant, est né à Berlin en 1788. En 1805, il entra dans une troupe de comédiens dirigée par Quandt, et s'y fit remarquer comme chanteur; ensuite il alla à Kœnigsberg et y étudia la composition sous le directeur de musique Hiller (fils de Hiller de Leipsick). Plus tard il retourna à Berlin et y fit représenter en 1810 son premier opéra, *Claudine de Villa-Bella*; cet ouvrage fut accueilli avec beaucoup de faveur par les Berlinois. Dès ce moment, Blum écrivit beaucoup de musique instrumentale et de chant. En 1817 il alla à Vienne, où il trouva un ami et un professeur éclairé en Salieri. C'est en quelque sorte sous la direction de cet artiste qu'il écrivit son opéra *Das Rosen Hütchen* (Le petit chapeau de roses). Cet ouvrage, qui eut trente-neuf représentations consécutives, fut suivi du ballet d'*Aline*, représenté au théâtre de la cour. En 1820, le roi de Prusse nomma Blum compositeur de la chambre. Vers le même temps cet artiste se rendit à Paris pour y étudier le style de Boieldieu, de Cherubini et d'Auber. En 1822, il retourna à Berlin où l'administration du théâtre royal de l'Opéra lui fut confiée pendant quatre ans. Il prit ensuite celle du théâtre de Kœnigstadt, mais il la quitta après la deuxième année de sa gestion. Depuis lors, il a fait plusieurs voyages en Allemagne, en France et en Italie. Vers le mois de février 1830, il était à Paris. De retour à Berlin, il n'a plus accepté d'emploi fixe; son occupation principale est devenue la traduction de beaucoup d'ouvrages dramatiques qu'il a arrangés pour la scène allemande. Il a fourni aussi des articles relatifs à la musique à plusieurs journaux. Ses traductions d'opéras et de vaudevilles sont considérées comme préférables à toutes les autres, et les allemands y reconnaissent un mérite de style fort rare. En 1830, il a publié à Berlin, chez Schlesinger une traduction allemande de la première édition du livre de l'auteur de cette biographie, intitulé : *La musique mise à la portée de tout le monde*, sous ce titre : *Die Musik, Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst* (un vol. in-12). Cet ouvrage est écrit en général d'une manière élégante.

Les principaux opéras de Blum sont : 1° *Zoraïde ou la Paix de Grenade*, dont la partition a été gravée à Mayence chez Schott; 2° *Les pages du duc Vendôme*; 3° *Canonicus Schuster* (Le chanoine cordonnier); 4° *Die Nachtwandlein* (La Somnambule). Il a arrangé aussi la musique de plusieurs petits opéras ou vaudevilles, par exemple, *L'Ours et le Pacha*, *Le mariage de douze ans*, *etc.* Le style de Blum est gracieux, léger, bien adapté

à la scène, mais dépourvu de force et d'originalité. On a de lui une grande quantité de chansons allemandes, de romances et d'autres pièces fugitives pour une voix seule, avec accompagnement de piano, et des recueils de chants à plusieurs voix d'hommes et de femmes, qui ont été publiés à Vienne, Berlin, Hambourg, Leipsick et Mayence. Parmi ses compositions instrumentales on remarque : 1° Trois sérénades pour flûte, clarinette, cor, deux violons, alte et basse, œuvres 49, 50 et 51, Mayence, Schett; 2° Beaucoup de morceaux en quatuors, trios, dues et solos pour la guitare, instrument dont Blum joue avec habileté; 3° Quelques ballets à grand orchestre, particulièrement *Achille* et *Aline;* 4° Quelques morceaux pour piano, entre autres un *rondeau à la turque* pour piano et flûte, ep. 35. On a aussi de lui une grande méthode complète pour la guitare, divisée en deux parties, dont la première est didactique et la deuxième pratique, Berlin, Schlesinger.

BLUMBERGEN (BARBE), cantatrice célèbre par son talent et sa beauté, naquit à Ratisbonne. Charles-Quint, qui la vit en 1546, pendant la diète de l'empire, en devint amoureux, et eut d'elle Don Juan d'Autriche. Dans la suite il la maria à De Requel, mais celui-ci étant mort, en 1578, elle se retira au couvent de Saint-Cyprien, à Mazzota, en Espagne. Elle n'y resta que quatre ans, et ellefit un voyage à Lorette, où elle mourut en 1589.

BLUME (JOSEPH), né en 1708 à Munich, où son père était violiniste à la chapelle de la cour, fut d'abord au service de l'électeur de Bavière, et ensuite à celui du prince Lubomirski, en Pologne, d'où il passa à la chapelle du prince royal de Prusse en 1733. Il est mort à Berlin en 1782. Ses caprices pour le violon lui ont fait une grande réputation en Allemagne.

BLUMENTHAL (JOSEPH DE), est né à Bruxelles le 1er novembre 1782. Son père, qui avait un emploi du gouvernement Autrichien, se rendit à Prague, à l'époque de la révolution brabançonne. Le jeune Blumenthal apprit à jouer du violon ainsi que ses deux frères Casimir et Léopold. Ils eurent tous trois l'abbé Vogler pour maître de composition. Lorsque ce compositeur alla à Vienne écrire son opéra de *Samori* (en 1803), il recommanda ses élèves au directeur du théâtre, et sur son témoignage, il furent admis dans l'orchestre, Joseph comme *alto*, les deux autres comme violinistes. Pendant vingt ans environ, Joseph écrivit beaucoup de musique dramatique dont une partie a été attribuée à ses frères. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Don Sylvio de Rosalba*, opéra romantique; 2° Le deuxième acte de l'opéra féerie *Des kurze Mantel* (Le manteau court); 3° Des entr'actes et chœurs pour un grand nombre de drames, tels que *Colomb*, *Le roi Lear*, *Turandot*, *Kæthchen von Heilbronn* (La petite Catherine de Heilbronn), *Fernand Cortez*, etc.; 4° Les mélodrames *Camma*, et *Meosko* et *Elwina*; 5° Un ballet pantomime; 6° Plusieurs symphonies à grand orchestre; 7° Des quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, ep. 38; 8° Des variations sur différens thêmes, entre autres sur un air de *la Cenerentola* de Rossini, op. 32, Vienne, Mechetti; 9° Des trios pour deux violons et violoncelle, ep. 34, Vienne, Hasslinger; 10° Duos faciles pour deux violons, œuvres 18, 19 et 20, *Ibid.*, 11° D'autres duos concertans, et des variations sur différens thêmes, pour deux violons; 12° Une méthode théorique et pratique de violon, *Ibid.*, 13° Quatuors brillans pour flûte, op. 31, Vienne, Artaria; 14° Des messes et autres compositions religieuses; 15° Des cantates de circonstance; 16° Des chants à plusieurs voix et à voix seule, et beaucoup d'autres compositions. Joseph Blumenthal est maintenant directeur du chœur à l'église des Piaristes, de Vienne. Son frère, Casimir, est directeur de musique à Zurich, et Léopold est attaché à la musique d'un grand seigneur en Hongrie.

Tous deux ont publié des solos de violons, des airs variés pour le même instrument, et divers autres ouvrages.

BLYMA (FRANÇOIS-XAVIER), bon violiniste, était chef d'orchestre du théâtre de Moscou en 1796. Il parait avoir quitté cette place en 1801. Le catalogue de Traeg (Vienne 1799) indique un *Concerto de violon avec accompagnement d'orchestre*, en manuscrit, de sa composition. Il a publié : 1° Grande symphonie, op. 1, Moscou, Lieschold ; 2° Symphonie en *ré*, op. 2e, Bonn, Simrock ; 3° Plusieurs œuvres de solos et de pots-pourris pour le violon, avec orchestre ; 4° Trois airs variés pour violon, avec accompagnement de violon et basse, Leipsick, Breitkopf et Haertel.

BOCCHERINI (LOUIS), compositeur d'un génie fécond et original, naquit à Lucques le 14 janvier 1740. Admis au nombre des élèves du séminaire de sa ville natale, il reçut les premières leçons de musique de l'abbé Vannucci, maître de chapelle de l'archevêché. Un goût invincible le poussait à l'étude du violoncelle; il s'y livra sans réserve, et ses progrès sur cet instrument furent rapides. C'est au penchant que Boccherini avait pour ce même instrument et à l'habileté qu'il y avait acquise, qu'il faut attribuer le choix qu'il en a fait pour ses quintetti, et les difficultés qu'il a mises dans sa partie, nonobstant le désavantage qui devait en résulter pour la popularité de sa musique. Assez instruit dans l'art pour apprécier les heureuses dispositions du jeune musicien, le père de Boccherini, contrebassiste à la métropole de Lucques, ne voulant pas que des qualités si précieuses ne portassent point leurs fruits, envoya son fils à Rome pour y apprendre l'art d'écrire, et pour perfectionner son talent sur l'instrument qu'il avait choisi. La nature avait été si libérale envers lui, qu'elle avait laissé peu de chose à faire à ses maîtres. Toutefois, c'est peut-être à son séjour à Rome qu'il fut redevable de la délicieuse naïveté qui se fait remarquer dans toutes ses compositions. De son temps on faisait de la musique dans toutes les églises de Rome ; dans quelques-unes, il y avait des instrumens mêlés aux voix, et les œuvres qu'on exécutait étaient dans le style *concerté*, mais dans plusieurs autres, et particulièrement à la chapelle Sixtine, on entendait habituellement la musique de l'ancien style, appelé *osservato*, où Palestrina a mis un charme, une douceur, dont l'effet était encore augmenté à cette époque par la réunion des plus belles voix, et par une exécution parfaite. Boccherini a souvent exprimé en termes pleins d'enthousiasme le plaisir qu'il avait éprouvé à l'audition de cette musique ; vers la fin de sa vie, l'impression qu'il en avait reçue ne s'était point encore affaiblie. Il est remarquable que le certain vague qui plaît tant dans la musique de Palestrina n'est pas sans analogie avec celui qui caractérise les compositions de Boccherini.

De retour à Lucques, après quelques années d'absence, le jeune artiste y trouva Manfredi, élève de Nardini pour le violon, et son compatriote. Ils se lièrent de l'amitié la plus étroite et partirent ensemble pour l'Espagne, alors le pays de l'Europe où l'on trouvait les plus grands artistes réunis. D'abord ils se rendirent à Turin, où leur talent comme compositeurs et leur habileté comme instrumentistes excitèrent la plus vive admiration.

Boccherini venait de produire ses premiers trios pour deux violons et basse, ils étaient encore en manuscrit, et les amateurs considéroient comme une faveur précieuse la permission d'en obtenir des copies. Après avoir visité quelques villes de la Lombardie, du Piémont et du Midi de la France, les jeunes artistes arrivèrent à Paris en 1771. Boccherini y fit entendre ses premiers trios et ses premiers quatuors, auxquels il donnait le nom de *divertissemens;* ces ouvrages obtinrent un succès prodigieux, car les éditions s'en multiplièrent en France et en Hollande. Le pre-

mier œuvre de six trios et le premier livre de six divertissemens (quatuors pour deux violons, viole et basse) furent publiés au commencement de l'année 1772, par Venier, à Paris. La verve et la fécondité de l'artiste à cette époque de sa vie, ont de quoi frapper d'étonnement, car en 1773, le même éditeur avait déjà fait paraître les deux premiers œuvres de six quatuors chacun; Bailleux avait publié le deuxième œuvre de trios, Lachevardière avait donné le troisième, Venier, le quatrième, comme œuvre 9e; puis, en 1774 étaient venus les œuvres 10e et 11e, composés chacun de six quatuors, le premier et le deuxième livres de quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles, et enfin le premier œuvre de six sextuors pour flûte, deux violons, alto et deux violoncelles. Ainsi, dans l'espace de moins de cinq ans, quatre-vingt-quatre trios, quatuors, quintetti, sextuors et sonates de clavecin, composés chacun de trois ou de six morceaux avaient été produits par ce beau génie; et parmi ces compositions, qui toutes brillaient d'une originalité très remarquable, il en était un grand nombre qui méritaient d'être considérées comme des chefs-d'œuvre. Par exemple, le troisième et le cinquième quatuors de l'œuvre deuxième sont d'une élégance de style admirable, le premier quintetto de l'œuvre 12e est plein d'enthousiasme et d'élévation; Boccherini en a reproduit le motif dans une de ses sonates de clavecin; l'adagio de ce quintetto est d'une harmonie délicieuse. Le quatrième quintetto de l'œuvre 13e est d'une beauté achevée. Tous pourraient être cités pour quelque qualité particulière.

Devancés par leur renommée, Boccherini et Manfredi furent accueillis en Espagne avec empressement; mais le résultat de l'enthousiasme qu'ils excitaient ne fut pas le même pour tous deux. Manfredi n'était allé à Madrid que dans le dessein d'y amasser des richesses; il ne négligea rien de ce qui pouvait lui en faire acquérir; mais Boccherini, préoccupé de l'amour de son art, et doué d'ailleurs de cette insouciance qui était autrefois un des traits caractéristiques des hommes de génie; Boccherini, dis-je, plus ému à la pensée de sa gloire qu'à celle de sa fortune, ne songea guère à ce qui pouvait assurer celle-ci. Sollicité par le roi de se fixer en Espagne, il s'y résolut, et ce prince lui fit une pension, à la charge de fournir chaque année neuf morceaux de sa composition pour le service de la cour. Le prince des Asturies le chargea aussi de la direction de sa musique particulière. Tout semblait promettre des jours prospères à l'illustre compositeur, et pour que rien ne manquât à son bonheur, il devint l'époux d'une jeune fille qu'il aimait éperdument. Une circonstance inattendue, la mort de Manfredi, vint tout à coup troubler la paix dont jouissait son ami, et lui préparer de vifs chagrins pour le reste de ses jours. Manfredi était le premier violon de la musique du prince héréditaire; il fallait que Boccherini le remplaçât, et ce fut Brunetti qu'il choisit. Habile violiniste et compositeur agréable, Brunetti n'avait cependant publié que des ouvrages médiocres jusqu'à l'époque où il se rendit en Espagne. Accueilli par Boccherini avec toute la bienveillance qui était dans le cœur de ce grand ortiste, Brunetti dut à ses conseils et aux modèles qu'il trouvait dans ses ouvrages le développement de son talent; mais il paya de la plus noire ingratitude les bienfaits qu'il en avait reçus. Boccherini avait sur Brunetti l'avantage du génie; mais celui-ci, doué de l'esprit le plus fin et le plus adroit, prenait sa revanche dans l'intrigue. Le digne artiste voyait bien que son élève employait toute son habileté à lui nuire dans l'esprit de leur maître commun, mais il ne savait de quelle manière il devait s'y prendre pour déjouer ses projets; enfin sa position devint intolérable, et bientôt il fut obligé de demander sa retraite.

Cependant ses ressources étaient bornées au produit de quelques morceaux de



musique d'église qu'on lui demandait pour des convens ; elles étaient insuffisantes ponr fournir à l'entretien de sa femme et de ses enfans. L'impossibilité de subvenir à leurs besoins allait peut-être le décider à quitter l'Espagne (ce qni eût été sans doute favorable à sa fortune), quand le marquis de Benaventi lui proposa de s'engager à composer un certain nombre de morceaux chaque année, moyennant une pension qni lui serait payée mensuellement. Boccherini consentit à cet arrangement, et pendant près de dix-huit ans il accomplit sa promesse. La pension qu'il recevait était sans doute peu considérable, car il vécut presque toujours dans une situation précaire et gênée. La mort du marquis vint augmenter encore ses embarras. Mme Gail le vit à Madrid, dans un voyage qu'elle fit en 1803. N'ayant alors qu'une seule chambre pour son logement et celui de toute sa famille, troublé dans ses travaux par le bruit que faisaient incessamment ses enfans, il avait imaginé de faire construire une espèce d'appentis en bois, où il se retirait au moyen d'une échelle, lorsqu'il voulait travailler en repos. Néanmoins sa gaîté ne l'avait point abandonné. Heureux par l'art qu'il aimait avec passion, quoiqu'il ne lui procurât pas même en Espagne les jouissances de l'artiste, c'est-à-dire celles de l'amour-propre ; travaillant pour lui-même, sans autre but que celui de se plaire à ce qu'il faisait, et de procurer un morceau de pain à sa famille, il avait conservé l'active imagination de la jeunesse, et tous ses maux étaient oubliés dès qu'il pouvait se livrer en liberté à ses inspiratiens. Doué d'une douceur inaltérable, jamais il ne montrait le moindre mouvement d'impatience contre la mauvaise fortune. Telle était d'ailleurs sa probité délicate, que, dans cette triste position, il refusa cent louis que Mme Gail était chargée de lui offrir pour son *Stabat*, parce que ce morceau lui avait été demandé par une autre personne, qui ne le lui payait que *soixante piastres* (environ 280 francs). Cependant les dernières années de sa vie furent remplies par un travail sans relâche, devenu pénible pour un vieillard, et si mal payé, que l'indigence de l'artiste était extrême, lorsqu'il expira, en 1806. La cour, qui l'avait délaissé pendant sa vie, mit de l'ostentation à paraître à ses funérailles, et, circonstance singulière, beaucoup d'Espagnols qui faisaient depuis long-temps leurs délices de ses œuvres, apprirent avec étonnement que Boccherini avait vécu quarante ans près d'eux sans qu'ils fussent informés de son existence. On a dit que ce grand homme s'était retiré dans un cloître vers la fin de ses jours, et qu'il y était mort revêtu de la robe monacale ; les renseignemens que j'ai fait prendre m'ont démontré la fausseté de cette anecdote.

Jamais compositeur n'eut plus que Boccherini le mérite de l'originalité : ses idées sont toutes individuelles, et ses ouvrages sont si remarquables sous ce rapport qu'on serait tenté de croire qu'il ne connaissait point d'autre musique que la sienne. La conduite, le plan de ses compositions, leur système de modulation, lui appartiennent en propre comme les idées mélodiques. Admirable par la manière dont il sait suspendre l'intérêt par des épisodes inattendus, c'est toujours par des phrases du caractère le plus simple qu'il produit l'effet le plus vif. Ses pensées, toujours gracieuses, souvent mélancoliques, ont un charme inexprimable par leur naïveté. On a souvent reproché à Boccherini de manquer de force, d'énergie : c'est ce qui a fait dire au violiniste Puppo que ce compositeur était *la femme de Haydn;* cependant plusieurs de ses quintetti sont empreints d'un caractère de passion véhémente. Son harmonie, quelquefois incorrecte, est féconde en effets piquans et inattendus. Il fait souvent usage de l'unisson, ce qui réduit parfois son quintetto à un simple duo ; mais, dans ce cas, il tire parti de la différence des timbres avec une adresse merveilleuse, et ce qui serait un défaut dans

un autre, devient chez lui la source de beautés qui lui sont propres. Ses adagios et ses menuets sont presque tous délicieux; ses finales seules ont vieilli. Chose singulière! avec un mérite si remarquable, Boccherini n'est connu maintenant qu'en France. L'Allemagne dédaigne sa simplicité naïve, et l'opinion qu'en ont les artistes de ce pays se résume dans un mot prononcé par Spohr à Paris, dans une réunion musicale où l'on venait d'exécuter quelques-uns des quintetti du maître italien. On demandait au célèbre violiniste et compositeur allemand ce qu'il en pensait : *Je pense*, répondit-il, *que cela ne mérite pas le nom de musique!* Il est fâcheux que la manière de sentir se formule comme les idées chez les artistes, et qu'un homme de mérite, passionné pour les transitions fréquentes, soit arrivé au point de ne plus trouver de charme aux choses simples et naturelles, et, ce qui est bien plus triste encore, à devenir insensible au mérite de créations toutes originales et individuelles. Heureux l'artiste qui sait certaines choses qu'on ignorait un siècle avant lui; mais malheureux cent fois celui dont le savoir se transforme en habitudes, et qui ne comprend que ce qu'on fait de son temps. L'art est immense; gardons-nous de le circonscrire dans une forme et dans une époque.

Bien que le nombre des ouvrages publiés par Boccherini soit très considérable, on ne connaît qu'une petite partie de ses productions, car ce qu'il a écrit pour le service de la musique particulière du prince des Asturies et pour celui du marquis de Benaventi a toujours été considéré par lui comme n'étant pas sa propriété. Souvent même il n'a pas gardé de copie de ces morceaux, qu'il serait peut-être fort difficile de rassembler aujourd'hui. M. Mendenez, amateur de musique distingué, Espagnol de naissance, m'a affirmé que Boccherini a écrit plus de huit cents morceaux pour le marquis de Benaventi et pour quelques autres particuliers. Quelques quintettis ont été retrouvés après la mort du compositeur, et publiés comme œuvres posthumes dans la collection complète de Janet. Voici les renseignemens que j'ai recueillis sur les œuvres publiés : 1° Divertissement pour deux violons, viole et basse, op. 1, Paris, Venier, 1772; 2° Sonates en trios pour deux violons et violoncelle, op. 2, premier livre de trios, Paris Bailleux, 1773; 3° Trios *idem.*, op. 3, deuxième livre, Paris, Lachevardière, 1773. Il y a diverses éditions de ces ouvrages, imprimées à Amsterdam, à Londres, et à Paris chez Sieber, Imbault (Janet), Nadermonn, etc. Il en est de même de la plupart des autres œuvres de Boccherini; 4° Six trios pour deux violons, et violoncelle, op. 4, troisième livre, Paris, Venier, 1773; 5° Six duos pour deux violons, œuvre 5°, Paris, Bailleux, 1774; 6° Six divertissemens (quotuors) pour violons, alto et violoncelle, op. 6, deuxième livre, Paris, Venier, 1774; 7° *Sei conversazioni* (trios) p. 2 violons et violoncelle, op. 7, quatrième livre, Paris, Bureau musical, 1774; 8° Je n'ai pas de renseignemens sur l'œuvre 8° de Boccherini; je crois qu'il est composé de six sonates pour clavecin, violon et violoncelle; 9° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 9, Paris, Venier, 1774; 10° *Sei divertimenti a due violini, viola e violoncello*, op. 10, troisième livre de quatuors, *Ibid.*; 11° *Sei divertimenti*, etc., op. 11, quatrième liv. de quatuors, *Ibid.*; 12° Six quintetti pour deux violons, viole et deux violoncelles, op. 12, Paris, Venier, 1774; 13° Six *idem.*, op. 13, deuxième livre, *Ibid.*; 14° Six trios pour deux violons et alto, op. 14, Paris, Bailleux, 1774; 15° Six sextuors pour flûte, deux violons, viole, violoncelle et basse, op. 15, premier livre, Paris, Lachevardière, 1774; 16° Concerto pour violon principal et orchestre, op. 16, Paris, Venier, 1775; 17° Lachevardière a publié, en 1777, le quatrième livre de quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles, comme étant l'œuvre 17°; cependant le troisième livre, con-

tenant six quintetti, porte le numéro de l'œuvre 20° dans l'ancienne édition comme dans toutes les autres; 18° et 19°. J'ignore quels sont les ouvrages qui portent ces numéros; 20° Six quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles, troisième livre, œuvre 20, Paris Bailleux, 1776. Les deuxième et cinquième quintetti de cet œuvre sont admirables; 21° Six quintetti pour flûte, deux violons, alto et violoncelle, op. 21, cinquième livre de quintetti, Paris, Lachevardière, 1777. Ces compositions sont plus légères que les autres ouvrages du même maître. Les menuets des deux premiers quintetti sont d'une grâce céleste; 22° Six symphonies pour l'orchestre, op. 22, Paris, Sieber, 1777; 23° Six quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 23. sixième livre, Paris, Venier, 1777; 24° Six sextuors pour deux violons, deux altos et deux violoncelles, op. 24, deuxième livre de sextuors, Paris, Sieber, 1778; 25° Six quintetti pour flûte, deux violons, alto et violoncelle, op. 25, septième livre de quintetti, Paris, Lachevardière, 1779; 26° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 26, cinquième livre, *Ibid.*; 27° Six quatuors *idem.*, op. 27, sixième livre, Paris, Sieber, 1781; 28° Six sonates pour violon et basse, Paris, Bailleux; 29° Concertos pour violoncelle et orchestre, n° 1 à 4, Paris, Boyer. Je ne sais pas quels sont les numéros de ces œuvres de Boccherini; 30° Six petits quatuors (*quartettini*) pour deux violons, alto et violoncelle, op. 32, septième livre, Paris, Leduc, 1785. Ces quatuors sont plus faibles que les autres compositions de Boccherini, cependant le quatrième est digne de son talent; 31° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvre 33, Vienne, Artaria. Excellentes compositions où le talent de l'auteur me semble être dans tout son éclat. Boyer, éditeur de Paris, a pris de cet œuvre les deuxième et troisième quatuors, y a joint un quatuor de Brunetti et en a formé un recueil qu'il a publié en 1788, comme l'œuvre 36 de Boccherini. Les trois derniers quatuors de cet œuvre 33, ont été pris par Pleyel pour en former la quatrième livraison des 12 quatuors qu'il a publiés comme l'œuvre 39 de Boccherini; 32° Six sonates pour clavecin avec violon, op. 34, Paris, Leduc; 33° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 35, Paris, Boyer, Vienne, Artaria; 34° Trois quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 36, Paris, Leduc, 1788; 35° Vingt-quatre quintetti, divisés en huit livraisons, ont été publiés par Pleyel et Imbault, comme l'œuvre 37; 36° Six trios pour violon, alto et basse, op. 38, Paris, Imbault et Pleyel; 37° Les douze quatuors pour deux violons, alto et basse publiés par Pleyel comme l'œuvre 39, sont en partie une spéculation mercantile, car il n'y a que trois de ces quatuors qui sont originaux et qui étaient inédits; trois ont été faits par Cambini, à l'imitation du style de Boccherini, les autres ont été pris dans divers œuvres; 38° Six *quartettini* pour deux violons, alto et violoncelle, op. 40, Paris, Pleyel. Je n'ai pas vu cet ouvrage; il se pourrait que ce ne fût qu'une réimpression de l'œuvre 32 de Le Duc; 39° Symphonie concertante pour deux violons, deux violoncelles, alto, hautbois, cor et basson obligés, op. 41, Paris, Pleyel; 40° Sextuor pour violon, alto, cor, hautbois et deux violoncelles, op. 42, *Ibid.*; 41° Grande ouverture pour l'orchestre, op. 43, *Ibid.*; 42° Six trios pour deux violons et basse, op. 44, Paris, Pleyel et Imbault. Cet œuvre est divisé en deux livres; 43° J'ignore quelle est la nature de l'œuvre 43; 44° Six duos pour deux violons, op. 46, Pleyel a publié aussi, comme œuvre 46, six quintetti pour piano, violon, alto et violoncelle; mais cet œuvre prétendu a été choisi dans les quintetti de violon et arrangés. 45° Douze quintetti divisés en quatre livraisons, op. 47, Paris, Pleyel; 46° Six *idem.*, premier et deuxième livres,

op. 48, *Ibid.*; 47° Six petits quintetti (*quintettini*), op. 49, *Ibid.* Jo donto de l'authenticité de cet onvrago; 48° Six quintetti inédits ponr deux violons, violo et deux violoncelles, op. 50, *Ibid.*; 49° Six *idem.*, livre 1 et 2, op. 51, Paris, Imbault; 50° *Stabat Mater* pour deux voix de soprano, tenor et orchestre, op. 52, Paris, Sieber; 51° Six quatuors, en denx livres, publiés commo l'œuvro 58 par Sieber. J'ignore si ce chiffre est authentique, et quelle est la nature des œuvres 53 à 57. Une collection complète de quatre-vingt-quinze quintetti de Boccheriui, dont douze étaient inédits, a été publiée par Janet. Le mêmo éditeur a publié une collection de cinqoante-trois trios de ce compositenr. Il existe six quintetti pour piano, deux violons, alto et violoncello, œuvre posthnme de Boccherini, beaux ouvrages originaux. On connaît aussi sons le nom de ce grand artisto, six trios pour piano, violon et basse, Leipsick, Hartnock, extraits do ses compositions ponr violon; six trios pour les mêmes iustrnmens, Paris, Schlesinger, qu'on dit avoir été arrangés par M. le marqnis de Louvois; six quintetti, arrangés en trios de piano par Ignaco Pleyel, et six autres quintetti, arrangés aussi en trios de piano, par Hérold père. Beaucoup d'autres ouvrages do Boccherini ont été arrangés ponr flûte, clarinetto, etc. On a calculé qu'il a été vendn pour environ *deux millions de francs* de la musique de Boccherini : cependant l'auteur a vécu dans un état voisin de la misère!

BOCCHI (FRANÇOIS), né à Florence en 1548, fut un des écrivains les plus féconds de cette ville. Il mournt dans sa patrie eu 1618, et fut inhumé dans l'égliso de Saint-Pierre le Majeur. Au nombre do ses onvrages on compte : *Discorso sopra la musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo la ragione alla politica pertinente*, Florence, 1581, petit in-8°. Ce titre indique suffisamment la nature de l'ouvrage. Il n'est point question en effet de l'art en lui-même dans ce discours sur la musique : c'est un morceao dans le goût de Platon, où règuent quelques idées de mysticisme.

BOCCOMINI (...), guitariste italien, a publié nno méthode pour son instrument sous ce titre : *Grammatica per chitarra francese, ridotta e accresciuta*, Roma, presso Piali, 1812. On connaît aussi de lui qnelqnes morceanx pour la guitare, entre autres : 1° *Aria di Rossini* (*Tu che accendi*) *ridotta a sonata*, Milan, Riccordi; 2° Six walses, Leipsick, Peters.

BOCHART (SAMUEL), ministre protestant et savant orientaliste, naquit à Rouen, en 1599. Après avoir fini ses humanités et sa rhétorique, il étndia la philosophie et la théologio à Sedan; de là il se rendit à Londres, puis à Leyde, et revint enfin en France, où il fnt nommé pasteur à Caen, en 1628. Ses onvrages lui ayant fait nno grande répntation, Christine, reine de Suède lui écrivit ponr l'engager à venir à Stockholm; Bochart s'y rendit en 1652. De retour à Caen, il s'y maria, et n'eut de son mariago qu'nne fille, dont la mort prématurée causa celle de Bochart, lo 16 mai 1667. Parmi les dissertations réunies dans ses *Opera omnia*, Leyde, 1712, 3 vol. in-fol., on en troove une intitulée *de Sistro*. Elle est de peu de ressource pour l'histoire do cet instrument.

BOCHSA (CHARLES), hautboïste du grand théâtre de Lyon et ensuite de celui de Bordeanx, s'est fixé à Paris, vers 1806, et y a embrassé la profession de marchand do musique. Il est mort dans cette ville ou 1821. On a de lui : 1° Trois quatuors ponr clarinette, violon, alto et basse, livre 1, Paris, Janet; 2° Trois *idem.*, livre 2, Paris, Monsigny; 3° Trois *idem*, op. 3, Paris, Sieber; Trois noctornes en quatnors, liv. 1 et 2; 5° Trois quatuors ponr hautbois, liv. 1; 6° Deux *idem*, liv. 2, 7° Trois *idem*, liv. 3; 8° *Six duos concertans* pour deux haotbois, op. 5, liv. 1 et 2, Paris, Pleyel; 9° *Méthode de flûte, avec des airs*, Paris,

Omont; 10° *Méthode de clarinette, Ibid.*

BOCHSA (ROBERT-NICOLAS-CHARLES), fils du précédent, est né le 9 août 1789, à Montmédi, département de la Meuse. Il reçut de son père les premières notions de musique, et ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de sept ans il put exécuter en public un concerto de piano. Bientôt son goût pour la composition se développa; à l'âge de neuf ans il avait fait une symphonie; à onze, il joua un concerto de flûte de sa composition; à douze, il avait écrit plusieurs ouvertures pour des ballets, et des quatuors, sans autre connaissance de l'harmonie que ce que lui indiquait son instinct. A seize ans, il mit en musique un opéra de *Trajan*, pour la ville de Lyon, lors du passage de Napoléon. Vers le même temps, il s'appliqua à l'étude de la harpe, et cet instrument lui était déjà devenu familier quand il suivit sa famille à Bordeaux, où il reçut des conseils de François Beck pour la composition. Il travailla sous cet habile maître pendant un an, et écrivit sous ses yeux le ballet de la *Dansomanie*, et un oratorio intitulé *le Déluge universel*. Enfin, en 1807 il vint à Paris, et entra au conservatoire de musique pour y étudier l'harmonie dans la classe de Catel : les leçons de ce maître le mirent en état d'obtenir la même année le premier prix au concours. Il continua de travailler la harpe sous la direction de MM. Nadermann et de Marin, et quoiqu'il n'ait pu acquérir sur cet instrument un jeu bien correct, il s'y est fait néanmoins beaucoup de réputation par la verve de son exécution. Ce qui d'ailleurs a contribué à sa renommée, c'est la musique brillante qu'il a composée pour son instrument, dont le répertoire avait été jusqu'à lui fort borné. Sa fécondité en ce genre est si prodigieuse, que, bien qu'il soit jeune encore, la liste exacte et complète de ses ouvrages, tels que concertos, sonates, duos, nocturnes, fantaisies, etc., etc, occuperait plusieurs pages de ce dictionnaire. On y compte trois concertos, deux symphonies concertantes; plusieurs trios et quatuors pour harpe, piano, violon et violoncelle; quatorze duos et fantaisies pour harpe et piano; vingt sonates avec accompagnement de violon, de flûte ou de clarinette; 12 nocturnes pour harpe et violoncelle, en société avec Duport, ouvrages qui ont eu le plus grand succès; plus de 20 sonates pour harpe seule; enfin une quantité presque innombrable de leçons progressives, de préludes, de caprices, d'airs variés, de fantaisies et de pots-pourris. Outre cela il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique: 1° *Les héritiers de Paimpol*, opéra comique en trois actes, 1813; 2° *Alphonse d'Aragon*, trois actes, 1814; 3° *Les héritiers Michau*, un acte, 1814; 4° *Les noces de Gamache*, trois actes, 1815; 5° *Le Roi et la Ligue*, deux actes, 1815; 6° *La lettre de change*, un acte, 1815; 7° *La bataille de Denain*, trois actes, 1816; 8° *Un mari pour étrenne*, un acte, 1816. En 1816, M. Bochsa est passé en Angleterre, et s'est fixé à Londres où il est encore. En 1829, il y dirigeait la musique du théâtre du roi. Une vie agitée n'a pas permis à M. Bochsa de développer les avantages de son organisation musicale, qui était assurément fort belle. Il a fait trop et trop vite, et dans ses productions les mieux inspirées, la précipitation et la négligence se font sentir. Partout on y voit le patrimoine d'un artiste distingué dissipé en pure perte.

BOCKLET (CHARLES-MARIE DE), pianiste de Vienne, s'est fait connaître par des variations pour le piano, op. 1, Vienne, Artaria.

BOCKSHORN (SAMUEL), dont le nom latinisé mis en tête de la plupart de ses ouvages est *Capricornus* (Bélier), naquit en 1629, fut d'abord directeur de musique d'une église de Presbourg, et passa, en 1659, à Stuttgard, en qualité de maître de chapelle de l'électeur de Wurtemberg. Il mourut avant 1670, car son *Opus Aureum Missarum*, publié dans cette année, est

indiqué comme un *œuvre posthume*. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° *Opus Musicum* 1-8 *vocibus concertantibus et instrumentis variis, adjuncto choro plenioris in ripieno*, Nuremberg, 1655, in-fol.; 2° *Geistlichen Harmonien von* 3 *Stimmen, und beygefugten instrumenten* (harmonie spirituelle à trois voix), Stuttgard, 1re partie, 1659; 2e *id.*, 1660, 3e 1664, in-4°; 3° *Opus aureum Missarum à* 2, 3, 4, *et* 5 *voix*, Francfort, 1670, in-fol.; 4° *Scelta musicale, o la prima opera d'eccellenti motetti*. Walther qui cite cet ouvrage (*Lexic. oder Musikal. Bibl., p.* 141), ignorait le lieu et la date de son impression; 5° *Sonate, Capricci, Allemande, Correnti, Sarabande*, etc., Vienne, 1708, in-fol.; 6° *Theatri musici pars I auctior et correctior*, Wurtzbourg, 1670, in-fol., 7° *Neu Angestimme und erfreuliche Tafelmusik mit* 2, 3 *und* 5 *vocal Stimmen und basso continuo* (Musique de table nouvelle et gaie, à 2, 3, 4, et 5 voix et basse continue), Francfort, 1670, in-folio; 8° *Continuirte neu Angestimme*, etc., Dillingen, 1671, in-fol.; 9° Deux chants de la Passion et de la mort de Jésus, distribués en six morceaux pour deux voix et quatre violons, Nuremberg; 10° *Jubiles Bernhardi in* 24 *partes distributas*, à 5 voix concertantes, et 4 violons, Nuremberg, 1660, in-4°; 11° *Raptus Proserpinæ*, Stuttgard, 1662, in-4°. On croit que cet ouvrage était un opéra; cependant il est plus vraisemblable que c'était une cantate. On trouve dans le catalogue de Breitkopf un motet manuscrit de Capricorne : *O quanti labores*, etc. Le portrait de ce compositeur a été gravé à l'âge de trente ans, en 1659, par Philippe Kilian.

BOCOUS ou BOCCUCI (JOSEPH), littérateur, né à Barcelone, le 30 octobre 1772, a voyagé en Italie dans sa jeunesse et se trouvait à Milan, en 1792; puis il alla à Madrid où il vécut pendant quelques années, écrivant des comédies, depuis 1797 jusqu'en 1799, puis enfin à Paris, vers 1805. Il s'est fixé dans cette ville, et y a publié des romans, des pamphlets politiques, et des mémoires historiques. M. Bocous a fourni aux premiers volumes de la *Biographie universelle*, publiée par MM. Michaud, des notices sur quelques musiciens, qui sont extraites ou abrégées du *Dictionnaire des musiciens* de MM. Cheron et Fayolle et qui renferment beaucoup d'erreurs. Ce littérateur a annoncé, par un prospectus, en 1823, un ouvrage qui aurait eu pour titre : *Le Théâtre Italien sous les rapports qui le concernent, ou Mémoires et voyages d'une virtuose, enrichis d'anecdotes historiques, écrits par elle-même*, quatre vol. in-12. Ce livre n'a point paru. Les mémoires dont il s'agit devaient être ceux de madame Catalani.

BOCQUAY (JACQUES), luthier français, né à Lyon, vécut à Paris sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Il a laissé quelques bons violons, qui sont cependant inférieurs à ceux de Pierret, compatriote et contemporain de Bocquay. Celui-ci produisit trop d'instrumens pour avoir le temps de les finir avec soin. Les autres luthiers français qui vivaient du temps de Bocquay et de Pierret étaient Despons et Véron. Les violons de ce dernier sont encore estimés.

BOCRISIUS (JEAN-HENRI), professeur de philosophie à Schweinfurt, né à Eberbach le 19 novembre 1687, fit ses études à Jéna, fut nommé co-recteur en 1709, professeur à Schweinfurt en 1715, et mourut dans ce lieu le 17 octobre 1716, âgé de 30 ans. On trouve de lui dans les miscell. de Leipsick, tom. 4, p. 56-68, et dans le *Thesaur. antiquit. sacrar.* d'Ugolini, t. 32, p. 659, une dissertation intitulée *Observatio de musicâ prœexercitamento Hebrœorum*, etc.

BODE (JEAN-JOACHIM-CHRISTOPHE), littérateur, compositeur, et l'un des chefs de la secte des illuminés, naquit à Brunswick, le 16 janvier 1730. Ancien soldat retiré dans un village, son père s'était fait

ouvrier dans une fabrique de toiles. Le jeune Bode ne put le soulager dans ses travaux, à cause de sa faible santé. Après avoir appris à lire et à écrire dans l'école du village, il fut envoyé chez son grand père qui le chargea du soin de garder les troupeaux; mais il se montra si inhabile aux occupations qu'on lui avait confiées qu'on ne l'appelait dans sa famille que *Christophe l'imbécile*. Bode avait pourtant une vocation, c'était celle de la musique pour laquelle il se sentait un goût passionné. A l'âge de quinze ans, il obtint qu'on l'envoyât étudier cet art chez le musicien Kroll, à Brunswick, aux frais d'un oncle maternel. L'ardeur dont il était animé lui fit surmonter les dégoûts de la condition presque servile où il était placé chez son maître. Après sept années d'études, il jouait de presque tous les instrumens à vent et à cordes : une place de hautbois lui fut accordée dans l'orchestre de Brunswick. Alors il se maria : mais cette union, loin de le rendre heureux, comme il l'avait espéré, le jeta dans des embarras de fortune qui le déterminèrent à s'éloigner de Brunswick et à se rendre à Helmstadt auprès de Stolze, pour y perfectionner son talent sur le basson, son instrument favori. Là un de ses amis, Schlabeck, lui enseigna les langues française, italienne et latine, et le professeur Stockhausen l'initia à la théorie des beaux-arts, et à la connaissance de la langue anglaise. Plus tard Bode appelait l'académie de Helmstadt *la nourrice de son esprit*, et c'était toujours avec émotion qu'il se rappelait les heureux instans qu'il y avait passés.

Trompé dans son espoir d'être admis à la chapelle de la cour de Brunswick, il alla se fixer à Celle, en qualité de premier hautbois. C'est dans cette ville qu'il commença à se livrer à la composition, et qu'il écrivit des solos, et des concertos pour le basson, des symphonies pour l'orchestre, et de la musique vocale. En 1754, il publia le premier cahier de ses *Odes et chansons sérieuses et badines* (Scherz und ernsthafte Oden und Lieder); le second parut en 1756. La mort presque subite de sa femme et de ses enfans lui ayant rendu pénible le séjour de Celle, il forma le projet d'aller à Hambourg, et partit pour cette ville avec des lettres de recommandation de Stockhausen. Il s'y lia particulièrement avec le docteur Olde et le prédicateur Alberti, qui lui procurèrent l'entrée des meilleures maisons pour y donner des leçons de langues et de musique. Ce fut vers ce temps qu'il fit paraître ses premières traductions de romans français et anglais. En 1762, il fonda le journal appelé *Le Correspondant de Hambourg*, traduisit quelques oratorios de Métastase et arrangea plusieurs opéras de Piccinni et d'autres compositeurs italiens pour la scène allemande. Au milieu de tous ses travaux, il donnait beaucoup de leçons, dirigeait des concerts, et s'occupait avec activité de tout ce qui lui paraissait de nature à contribuer aux progrès de la musique. Vers le même temps il fut reçu franc-maçon, et son ardente imagination lui fit consacrer une partie de sa vie à cette institution. Dans les visites qu'il rendait aux différentes loges de l'Allemagne, il eut occasion de connaître Weishaupt, chef de la secte des illuminés, s'attacha à lui et adopta ses principes. Devenu l'objet de poursuites sérieuses, Weishaupt prit la fuite, et Bode le remplaça jusqu'à l'extinction d'une société secrète qui avait excité la sévérité des gouvernemens de l'Allemagne. Une de ses anciennes élèves, jeune, belle et riche, voulut l'épouser et lui donna sa fortune; mais après la mort prématurée de cette jeune femme, Bode fit preuve de beaucoup de générosité et de délicatesse, car il rendit à ses parens la plus grande partie de ce qu'elle lui avait laissé. Néanmoins ce qui lui restait de bien pouvait lui assurer une existence agréable et indépendante; il aima mieux l'employer à des entreprises de librairie qui ne réussirent pas. Il s'était associé avec Lessing, son ami; mais ni l'un ni l'autre n'avaient

les qualités nécessaires aux négocians ; qualités presque toujours incompatibles avec celles de l'artiste et de l'homme de lettres.

En 1773, Bode traduisit en allemand le voyage musical de Burney en Allemagne et dans les Pays-Bas, y ajouta beaucoup de notes, et le publia en deux volumes in-8° à sa librairie de Hambourg. Le voyage musical en Italie du même auteur avait été traduit et publié l'année précédente par Ebeling. Partageant son temps entre la littérature et la musique, il fit paraître beaucoup d'autres traductions d'ouvrages célèbres et de livres originaux. Son œuvre deuxième, composé de six symphonies à dix parties, fut publié à Hambourg, en 1780. Il paraît que c'est à cette époque de sa vie qu'il faut rapporter aussi la composition d'un concerto pour violon, de six trios pour le même instrument, et de plusieurs autres productions de musique instrumentale qui sont restées en manuscrit. Dans les dernières années de sa vie, il écrivit encore un concerto pour le violoncelle et quelques solos pour la viole d'amour.

En 1778, la comtesse de Bernstorf, veuve du célèbre ministre danois, qu'il avait connue à Hambourg, le choisit pour son homme d'affaires, et l'emmena à Weimar. Successivement honoré des titres de conseiller de la cour de Saxe-Meinungen, de conseiller de légation du duc de Saxe-Gotha, et de conseiller privé du margrave de Hesse Darmstadt, il fit un voyage à Paris, en 1787, comme député des loges maçonniques de l'Allemagne. De retour dans ce pays, il publia encore quelques brochures, dont une, intitulée *Mehr Noten als Text* (Plus de notes que de texte) eut un brillant succès. Il survécut peu de temps à cette publication, et le 13 décembre 1793, il mourut à Weimar.

BODEL (JEAN), poète et musicien, naquit à Arras dans le 13e siècle, et fut contemporain d'Adam de le Hale, auquel il survécut, d'où il suit qu'il mourut postérieurement à l'année 1287. Il nous reste cinq chansons notées de sa composition, que le manuscrit 7222 de la Bibliothèque du Roi nous a conservées. Jean Bodel est aussi l'auteur d'une sorte de drame entremêlé de chant qui est intitulé : *Li Gieus du Pelerin*. On le trouve dans un manuscrit de la même bibliothèque coté 2736 (fonds de la Vallière).

BODENBURG (JOACHIM-CHRISTOPHE), recteur du collége du cloître, à Berlin, né en 1691, est mort le 5 février 1759, à l'âge de 68 ans. Il a fait imprimer deux opuscules sous les titres suivans : 1° *Von der Musik der Alten, Sonderlich der Ebræer und der beruthmesten Tonkunstlern des alterthums* (De la musique des anciens, principalement des Hébreux, et des plus célèbres musiciens de l'antiquité), Berlin, 1745. *Voy.* Mittag, *Hist. Abhandl. v. den Orgeln, p.* 5 ; 2° *Von der Musik des mittlern und neuern Zeiten* (De la musique du moyen âge et des temps modernes), Berlin, 1746.

BODENSCHATZ (MAG. ERHARDT), né vers 1570 à Lichtenstein, petite ville près de Zwickau, dans la Misnie, fut d'abord chantre à l'école de Pforte. En 1606, il se trouvait à Rehausen en qualité de pasteur, et enfin, vers 1618, il passa à Osterhausen, pour y remplir les mêmes fonctions. Il est mort dans ce lieu, en 1636. On connaît de lui un *Magnificat* allemand à quatre voix, publié en 1599 ; mais l'ouvrage par lequel il a rendu le plus de services à l'art musical est une collection de motets, en deux parties, qu'il a publiée sous ce titre : *Florilegium Portense, Pars prima continens CXV cantiones selectissimas* 4, 5, 6, 7, 8 *vocum, præstantissimorum ætatis nostræ auctorum, in illustrissimo Gymnasio Portensi ante et post cibum sumptum nunc temporis usitatas, adjuncta basi generali ad organum accomodata*, Leipsick, 1603, in-4°. — *Pars 2a quæ exhibet concentus Selectissimos centum et quinquaginta* 5, 6, 7, 8 *et* 10 *partibus*, Leipsick, 1606, in-4°. En 1618, Bodenschatz donna une

seconde édition de lo première partie, et la deuxième parut en 1621 ; toutes deux furent publiées à Leipsick.

Cette précieuse collection contient deux cent soixante-cinq pièces, et fait connoître les noms et les ouvrages de quatre-vingt-treize compositeurs de la fin du 16e siècle, et du commencement du 17e, parmi lesquels on remarque ceux d'*Adam Gumpelzhaimer, Michel et Jérome Prætorius, Chrétien Erbach, Sethus Calvitz, Hasler, Martin Rothe, Melchior Franck*, etc., etc. On y trouve aussi plusieurs motets à six et huit voix de la composition de Bodenschatz même. C'est au moyen de cette collection, jointe à celles d'*Abraham Schade* et de *Domfrid* (voyez ces noms) qu'on peut espérer d'éclaircir l'histoire de la musique des 16e et 17e siècles en Allemagne. On o aussi de Bodenschatz : 1° *Psalterium Davidis, juxta translationem veterem una cum canticis, hymnis et orationibus ecclesiasticis, 4 vocibus composit.*, Leipsick, 1605, in-8°; 2° *Harmonia angelica cantionum ecclesiasticarum, oder Englische Freudenlieder und geistliche Kirchen-Psalmen D. Lutheri und andere mit 4 Stimmen componirt*, Leipsick, 1608, in-8°; 3° *Bicinia XC Selectissima, accomodata insignioribus dictis Evangeliorum dominicalium et præcipuorum festorum totius anni, composita in usum Scholasticæ juventutis*, Leipsick, 1615, in-8°; 4° *Florilegium Selectissimorum hymnorum 4 voc. qui in Gymnasio Portensi decantantur*, Leipsick, 1624, in-8°, 1687, in-8°, Naumbourg, 1713, in-8°. Il y a aussi d'autres éditions de cette collection.

BODINI (SÉBASTIEN), maître des concerts du margrave de Bade Dourlach, vers 1756, était auparavont musicien de la chambre et de lo chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer à Augsbourg six œuvres de six quatuors et trios pour divers instrumens, sous ce titre : *Musikalisches divertissement oder in das Gehœr gerichtet trio*, etc.

BOECE (ANICIUS MANLIUS TORQUATUS SEVERINUS BOETIUS, *ou*), issu d'une des plus illustres familles consulaires de Rome, et célèbre par ses vertus, ses talens et ses malheurs, naquit dans cette ville vers 470. Il commença dans sa patrie de brillantes études qu'il finit à Athénes. De retour à Rome, il y fut créé patrice, et Théodoric, roi des Goths, s'étant emparé de l'empire peu de temps après, le fit maître du Palais, et l'éleva au consulat ; il posséda cette dignité trois fois, et la dernière, en 510, par une distinction unique, ce fut sans collègue. Boëce ne se servit de son crédit que pour le bonheur des peuples soumis à la domination des Goths. Théodoric régna long-temps par ses conseils; mais des courtisans envieux étant parvenus à le rendre suspect à ce prince, il fut arrêté, et renfermé dans un château écarté, où il fut mis à mort. Il composa dans sa prison le livre *De la consolation philosophique*, qui est le plus célèbre de ses ouvrogcs. On lui doit aussi un traité de musique, divisé en cinq livres, qui est une sorte de répertoire des connaissances des anciens dans cet art. Boëce est le plus ancien auteur qui nous ait fait connaître la notation par les lettres romoines. Le premier livre de son traité de musique, divisé en trente-quatre chapitres contient l'exposition du système général de l'art chez les anciens, de la constitution des modes, des proportions des intervalles d'après Pythogore, et de l'ordre des cordes de l'échelle. Le second livre, divisé en vingt-neuf chapitres, est un développement de la matière du premier, particulièrement en ce qui concerne les intervalles. Dans le troisième, qui renferme seize chapitres, Boëce a donné l'analyse des systèmes de musique de quelques écrivains grecs, dont la doctrine est opposée à celle de Pythogore, tels que ceux d'Aristoxène, d'Architas et de Philolaüs. Le quatrième livre, divisé en dix-huit chapitres, est relatif à la double notation grecque et latine de la musique, à la na-

ture de quelques cordes principales des modes grecs, et à la division du monocorde. Le chapitre XII, où il est traité des cordes stables et des cordes mobiles, est de grande importance pour l'intelligence de la musique des anciens. Le cinquième livre, qui renferme dix-huit chapitres, est particulièrement consacré à l'analyse du système de Ptolémée, comparé à ceux de Pythagore et d'Aristoxène. La première édition du Traité de musique de Boëce, réuni à son arithmétique et à sa géométrie, a été publiée sous ce titre : *Arithmetica, Geometria et Musica Boethii, Venetiis, Gregorii*, 1492, in-fol. gothique. Cette édition, inconnue à Forkel, à Lichtenthal, à Brunet et à tous les bibliographes, est à la Bibliothèque Royale de Paris (in-fol. V. 612). Quant aux diverses éditions de ce traité indiquées par Forkel et Lichtenthal sous les dates de Venise 1491-1499, il y a confusion dans ce qu'ils en disent. Les frères Gregori ont publié en 1491 le livre *De la consolation philosophique* avec celui de la discipline scolaire et les commentaires de Saint-Thomas; en 1492 ils ont donné divers opuscules de Boëce au nombre de *dix-neuf*, dont ceux que j'ai cités précédemment font partie. On réunit quelquefois tous ses ouvrages pour en former la première édition complète des œuvres de Boëce. En 1499, les mêmes imprimeurs ont donné une autre édition complète des mêmes œuvres, en deux parties, et le traité de musique se trouve dans la seconde. La troisième édition, publiée à Bâle, en 1546, est peu estimée; on y trouve des multitudes de fautes d'impression. La meilleure édition est celle qui a été donnée à Bâle, en 1570, in-fol. chez H. Petrina, par Glarean, qui s'est servi de bons manuscrits, particulièrement de ceux de l'abbaye de Saint-Blaise, et qui y a joint des commentaires *variorum*.

BOECK (JEAN-EBERHARD), né à Passaw, fut d'abord *violon solo* au service du prince évêque, et ensuite directeur de ses concerts; il était d'une habileté extraordinaire sur son instrument, et rivalisait avec Lolli. Il a composé beaucoup de musique vocale et instrumentale; mais rien n'en a été publié.

BOECK (IGNACE ET ANTOINE), frères, nés à Hof, le premier en 1754, et le second en 1757. Dès l'âge de dix ans ils apprirent à jouer du cor, et reçurent des leçons de Joseph Vogel, musicien de la cour du prince de La Tour et Taxis, à Ratisbonne, et l'un des premiers cornistes de son temps. Ayant acquis sur cet instrument une belle qualité de son et une grande habileté dans l'exécution, les deux frères firent, en 1775, un voyage à Vienne, où ils furent engagés au service du prince de Bathiany, primat de Hongrie, auprès duquel il demeurèrent trois ans et trois mois. En sortant de chez ce prince, ils commencèrent à voyager, et visitèrent successivement toute l'Allemagne, la Suède, le Danemarck, la Prusse, les villes anséatiques, Venise et toute l'Italie, la France, l'Angleterre, la Russie; puis retournèrent en Italie, et revinrent enfin à Munich, où ils furent placés au service de la cour, en 1790. Partout leur exécution parfaite et leur ensemble admirable leur procurèrent des applaudissemens et des récompenses. La république de Venise les honora d'une médaille d'or. A Naples, ils eurent le plus grand succès dans un air, accompagné de deux cors concertans, qu'ils exécutèrent avec la fameuse Bandi. Ils étaient encore, en 1812, au service de la cour de Munich. On a gravé de leur composition : 1° Concertante pour deux cors; 2° Duos pour deux cors; 3° Cantate allemande pour quatre voix d'hommes et deux cors, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 4° Dix pièces pour cors et basse, œuvre 6, Leipsick, 1803; 5° Sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle, œuvre 7, *Ibid.*, 1804; 6° *Idem*, œuvre 8, *Ibid.*, 1804.

BOECKH ou BOECK (AUGUSTE), savant helléniste et antiquaire, professeur d'éloquence et de poésie à l'université de Berlin,

est né à Carlsruhe, en 1783, et a fait ses études à Halle. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il obtint la chaire de philologie à Heidelberg, en 1811; il fut ensuite appelé à Berlin. Après la mort de Solger, on lui a confié la direction du séminaire des Instituteurs. Vers le même temps, l'Académie des Sciences de Berlin l'a admis au nombre de ses membres. M. Boeck est considéré à juste titre comme un des plus savans hommes de l'Allemagne, et ses travaux jouissent de la plus haute estime. Son excellente édition grecque et latine de Pindare (*Pindari Opera quæ supersunt*, t. 1, in-4°, Leipsick, 1811, t. II, P. 1, *Ibid.*, 1819, P. 2, *Ibid.*, 1821), contient un beau travail sur le rhythme musical des poésies grecques, et sur la musique des anciens en général, sous le titre: *De Metris Pindari* (t. 1, op. 2ᵉ, p. 1-340). Les chapitres 6-12 du 3ᵉ livre de ce travail (p. 199-269) traitent particulièrement de la musique des Grecs, et sont ce qu'on a écrit de meilleur sur cette matière. Les chapitres les plus interressans du travail de M. Boeck sont ceux qui ont pour titre: 1° *De harmonia Græcorum. Brevis introductio in harmoniam veterum.* L'auteur, dans cette partie de son ouvrage, attache au mot *harmonie* le même sens que les anciens auteurs grecs; 2° *De progressu modorum harmoniæ apud Græcos ac de vera indole modorum veterum. Comparatio modorum quindecim.* Cette discussion des modes de l'ancienne musique grecque, et l'examen de l'analogie de ces modes avec les quinze tons de la musique de l'église grecque moderne, sont remplies d'intérêt; 3° *De Siglis veterum* (p. 244-250); 4° *Varietate melopœiæ ac de symphonia.* Ce sujet est traité par M. Boeck en érudit plutôt qu'en musicien. Il est facile de voir qu'il y était à la gêne, car il s'y est livré a beaucoup moins de développemens que dans les autres chapitres. Sa conclusion est que si les anciens ne faisaient pas un usage constant de l'harmonie, cette harmonie n'était pourtant pas absolument bannie de leur musique, et qu'en plusieurs cas elle était employée. Il croit trouver la preuve, dans le 17ᵉ vers de la première olympique de Pindare que l'accord de la tierce mineure était particulièrement connu des grecs. 5° *Quædam de instrumentis veterum, inprimis de magadide.* Excellent travail où se trouve éclairci d'une manière très satisfaisante une question épineuse qui a donné la torture à bien des savans; 6° *Examen melodiæ veteris Pythii carminis primi.* Ce chapitre contient quelques vues ingénieuses, mais il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné plus de développement.

BOECKLIN (FRANÇOIS-FRÉDÉRIC-SIGISMOND-AUGUSTE, BARON DE). *V.* BOEKLIN.

BOECLER (JEAN), docteur en médecine à Strasbourg, naquit à Ulm, le 20 octobre 1651, et mourut à Strasbourg le 19 avril 1701. Il a publié dans cette ville une dissertation *de Sono*, 1693.

BOEDECKER (PHILIPPE-FRÉDÉRIC), compositeur et organiste de la cour à Stuttgard, florissait vers le milieu du 17ᵉ siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets pour soprano avec la basse continue sous ce titre: *Partitura Sacra*, Strasbourg, 1651, il-fol. On y trouve trois motets de *Casati* et un de *Monteverde*, outre ceux de Bœdecker. Ce recueil contient aussi une sonate à violon seul avec basse continue et *Sonata sopra La Monica, a fagotto solo con basso continuo.* Bœdecker a laissé en manuscrit un *Manuductio nova Methodico-practica*, qui a été publié après sa mort (Stuttgard, 1711, in-fol.), par son fils, Philippe-Jacques, qui lui avait succédé dans la place d'organiste de la cour. Ce recueil contient des pièces d'orgue à trois parties.

BOEHM (GEORGES), né à Prague, entra chez les jésuites en 1636, à l'âge de quinze ans. Il y enseigna les humanités pendant quatre ans, la philosophie pendant trois, les mathématiques neuf et la théologie cinq. Il mourut à Znaym le 7 novembre

1666. Il a publié *Propositiones mathematico-musurgicas*, Prague, 1650, in-4°.

BOEHM (GEORGES), compositeur et organiste à l'église de Saint-Jean à Lunebourg, vivait encore en 1728, selon Walther (*Musik. Lex.*). Il était né à Goldbach, dans la Thuringe. Walther et Adlung (*Musikal. Gelahrtheit*), disent que ses préludes d'orgue pour des chants simples étaient comptés parmi les meilleurs de son temps. Il ne paraît pas qu'on les ait publiés.

BOEHM (GODEFROI), chantre à Tragheim près de Kœnigsberg, vers le milieu du 18ᵉ siècle, est connu par une ouverture pour le clavecin, publiée à Nuremberg, en 1744, et par trois solos pour flûte, *Ibid.*, 1760. On a gravé aussi une fugue pour clavecin, de sa composition, à Amsterdam; enfin, il a laissé en manuscrit deux concertos pour clavecin seul.

BOEHM (IWAN), violiniste de la chapelle du roi de Prusse, né à Moscou en 1713, fit ses premières études musicales sous la direction de Piantanida, et reçut ensuite des leçons de Graun l'aîné. On croit qu'il est mort vers 1760. Il a composé plusieurs solos et trios pour le violon qui n'ont pas été publiés.

BOEHM (ÉLISABETH), habile cantatrice qui devint la femme de Joseph Cartellieri, naquit à Riga, en 1756, et parut pour la première fois sur le théâtre, en 1783. En 1788, elle chanta sur le théâtre National de Berlin, mais elle n'y parut que sous le nom de *Bœhm*.

BOEHM (JEAN), virtuose sur le violon, fut directeur de musique de plusieurs troupes d'opéra allemand, vers la fin du dix-huitième siecle et au commencement du dix-neuvième. C'est tout ce qu'on sait de la vie de cet artiste, l'instabilité de son séjour n'ayant pas permis d'avoir de plus amples renseignemens. Il jouissait de beaucoup d'estime comme directeur de musique et comme violiniste. Il s'est fait aussi quelque réputation par la composition de plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Das Master der Liebe* (Le modèle d'amour); 2° *Der Braut im Schleier* (La nonne fiancée); 3° *Philander*; 4° *Philémon et Baucis*. La plupart de ces ouvrages sont calculés pour de petits orchestres.

BOEHM (JOSEPH), membre de la chapelle impériale de Vienne, et premier professeur de violon au conservatoire de cette ville, est né en 1798 à Pesth, en Hongrie. Son père fut son premier maître pour le chant et pour le violon. A l'âge de huit ans, il partit avec sa famille pour la Pologne, où il avait déjà passé quatre années lorsque Rode y arriva, quittant la Russie pour retourner en France. Le célèbre violiniste, charmé des heureuses dispositions du jeune Boehm, voulût bien lui donner des leçons, et le mit sur la voie de cette belle école du violon que lui-même tenait de Viotti. En 1815, Boehm se rendit à Vienne, et se fit entendre au théâtre de la cour, en présence de l'Empereur. Trois ans après, il visita les villes principales de l'Italie, et se fit entendre au théâtre de *La Scala* à Milan. A son retour dans la capitale de l'Autriche, il obtint la place de professeur au conservatoire, et deux ans après le brevet de violiniste de la chapelle de la cour. En 1823, il entreprit une grande excursion en Allemagne et en France, se fit entendre dans des concerts à Prague, Munich, Stuttgard, etc. Après avoir employé près de deux années à ce voyage artistique, il est retourné à Vienne, dont il ne s'est plus éloigné depuis cette époque. Boehm a publié environ vingt œuvres de musique pour son instrument. Parmi ces ouvrages on remarque : 1° Polonaise pour le violon avec quatuor, œuvre 1ᵉʳ, Vienne, Hasslinger; 2° Variations brillantes, *idem.*, op. 2, Vienne, Mechetti; 3° *Clément, Helmsberger, S.-Lubin, Mayseder, Schuppanzich*, variations sur un thème de Beethoven, pour violon et piano. *Ibid*; 4° Deuxième polonaise pour violon principal, avec deux violons, alto et basse, op. 4, Vienne, Hasslinger;

5° Cinq variations pour violon et orchestre, op. 8, Vienne, Artaria; 6° Quatre variations sur un thème de Rossini, pour violon et orchestre, op. 9, *Ibid.*; 7° *Concertino* pour violon, op. 10, *Ibid.*; 8° Quatuors pour violons, alto et basse, *Ibid.* Plusieurs bons élèves ont été formés par Boehm dans le conservatoire de Vienne.

BOEHM (THÉOBALD) célèbre flûtiste allemand, né en Bavière, vers 1802, est membre de la chapelle et de la musique particulière du roi à Munich. Aucun autre renseignement ne m'est parvenu sur cet artiste, considéré comme le premier flûtiste de l'époque actuelle, en Allemagne; je sais seulement qu'il s'est rendu à Londres, dans l'automne de l'année 1834, et qu'il s'y trouvait encore dans les premiers mois de 1835. D'après les éloges qui lui sont accordés par les artistes qui l'ont entendu, il paraît que Boehm se distingue également et par sa belle manière de chanter l'*adagio*, et par le brillant de son exécution dans les difficultés. On a de cet artiste des concertos pour flûte publiés chez Aibl à Munich, des variations sur l'air de *la Sentinelle*, d'autres variations sur le thême *Nel cor più non mi sento*, un *andante* et polonaise pour flûte et orchestre, op. 3, Vienne, Artaria; un divertissement sur un thême de Carafa, op. 6, Munich, Falter; une polonaise pour flûte et orchestre, op. 9, Paris, Schott; une autre grande polonaise, op. 16; une fantaisie concertante pour flûte et piano; une polonaise de Carafa, œuvre 8, Munich, Falter; des variations sur un thême de *Freischütz*, *Ibid.*; un divertissement sur un air de Poissl, op. 13, *Ibid.*; un Rondo brillant, op. 12, *Ibid.*; 32 études, *Ibid.* Boehm, a introduit quelques perfectionnemens dans la construction de la flûte, et a inventé un nouveau genre de piano. C'est pour faire entendre cet instrument qu'il a fait son voyage à Londres, en 1834.

BOEHM. Plusieurs autres artistes de ce nom se sont fait connaître dans ces derniers temps. Léopold Boehm, violoncelliste du conservatoire de Vienne, a publié des variations pour violoncelle et quatuor, Vienne, Artaria; des variations brillantes pour violoncelle et piano, op. 2, *Ibid.*; une introduction et polonaise, avec quatuor, op. 3, *Ibid.*, et des variations avec quatuor, op. 4, *Ibid.* Boehm (F. A.), musicien à Vienne, y a publié des *danses en harmonie à six parties*, Hasslinger; des duos pour deux flûtes, *Ibid.*; des danses pour le même instrument, *Ibid.*; des duos pour deux clarinettes, op. 2 et 5, *Ibid.*; *La clémence*, andantino pour piano à quatre mains, op. 6, Vienne, Diabelli; une grande polonaise pour piano seul, op. 23, Leipsick, Peters, et quelques autres ouvrages.

BOEHME (JEAN-CHRÉTIEN), né à Dresde vers 1650, fut d'abord vice-organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe, vers 1682, et ensuite organiste en titre. Il occupa cette place jusqu'en 1699, époque de sa mort. Il a laissé plusieurs pièces de musique d'église qui n'ont jamais été imprimées.

BOEHME (CHARLES-GOTTLOB-HENRI), directeur du séminaire des instituteurs des écoles populaires à Berlin, est né dans cette ville le 10 octobre 1783. Il a publié un guide pour l'instruction du chant dans les écoles populaires, sous ce titre : *Leitfaden beim Gesangsunterricht in Volksschulen*, gr. in-4°, Berlin, Enslin, 1819.

BOEHME (A.), pianiste de Vienne, a publié quelques ouvrages pour son instrument, entre autres six variations sur un thême original, op. 5, Vienne, Hasslinger, et huit variations brillantes sur la *Marche de Fidelio*, op. 6, Vienne, Cappi.

BOEHMER (DAVID-ABRAHAM), virtuose sur le basson, au service du duc de Saxe-Gotha, naquit à Muskau, dans la haute Lusace, le 9 mai 1709, et commença, à l'âge de cinq ans, l'étude du violon chez son père; mais à douze ans il quitta cet instrument pour le basson, sur lequel il acquit une grande habileté. En 1726, il

entra avec son père (Samuel Boehmor, né à Schlichtingsheim, ville de la grande Pologne, le 3 octobre 1678), au service du comte de Schœnaich Carolath. Celui-ci prit tant d'intérêt à ce jeune virtuose, qu'il l'envoya à Berlin pour y prendre des leçons du célèbre bassoniste Guttofsiky, afin de se perfectionner. Après le décès de son père, il alla à Gotha et s'y établit. Il y est mort en 1786. Sa sœur, Esther-Hélène, née le 18 août 1724, fut très habile violoncelliste. Boehmer a laissé en manuscrit quelques solos pour son instrument.

Un autre musicien nommé *Boehmer* (JEAN-SÉBASTIEN), musicien de la chambre du roi de Saxe, mort à Dresde le 23 mai 1819, a publié des polonaises pour le piano, à Hanovre, chez Kruschwitz.

BOEHNER (JEAN-LOUIS), pianiste, organiste distingué, et compositeur, est né le 8 janvier 1787, à Toesselstaedt, dans le duché de Gotha. Son père, né à Dietharz, dans la forêt de Thuringe, et qui fut pendant plus de quarante ans organiste à Toesselstaedt, lui donna les premières leçons de musique. Le talent qu'il avait reçu de la nature, se développa avec tant de rapidité, qu'à l'âge de dix ans il jouait avec habileté de l'orgue, du clavecin et du violon, et que, sans avoir reçu aucune leçon d'harmonie ou de contrepoint, il écrivait de la musique dans le style d'église. Ayant été envoyé à Erfurt pour y faire des études au Gymnase, il négligea les lettres et les sciences pour la musique, qui était pour lui l'objet d'une véritable passion. Kluge lui donna des leçons d'orgue, et il apprit la composition sous la direction du maître de concert Fischer. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre Kittel, un des meilleurs élèves de J.-S. Bach, exercèrent sur son talent la plus heureuse influence. Déjà il avait acquis de profondes connaissances dans son art, lorsque Spohr fut engagé au service de la cour de Gotha; cette circonstance détermina Boehner à aller fixer son séjour dans cette ville. En 1808, il alla à Jéna, où son talent le fit rechercher par tous les amateurs de musique : il y fit la connaissance de Gœthe et de Falk, et ces deux hommes célèbres goûtèrent la tournure de son esprit. C'est à cette époque que l'originalité de Boehner, sa sauvagerie, sa naïveté, commencèrent à être remarquées; toute sa personne et même la gaucherie de ses manières contribuaient à faire de lui un être extraordinaire dont l'esprit observateur de Hoffmann fut frappé. Cet écrivain de génie eut bientôt aperçu le parti qu'il pouvait tirer d'un tel modèle : il en fit le type de son excellente création du maître de chapelle *Kreyssler*. L'originalité de leur esprit, et le goût du vin qu'ils avaient tous deux, eurent bientôt rapproché ces deux hommes singuliers : ce fut, dit-on, dans leurs fréquentes libations que le célèbre romancier fit des études sur Boehner pour son bizarre maître de chapelle.

Décidé à ne pas se mettre dans la dépendance d'une cour, d'une école publique ou d'une église, Boehner voulut chercher dans le libre exercice de son talent des ressources pour son existence, et les voyages, et les concerts lui parurent le moyen qui pouvait le mieux réaliser ses vues. Il écrivit alors plusieurs morceaux, notamment son concerto de piano en *ut* majeur (œuvre 10e) pour l'usage de ces concerts, et, après les avoir terminés, il visita Erfurt, Meiningen, Hildburghausen, Cobourg, Nuremberg, Erlangen, Würzbourg, etc.; recueillant partout des applaudissemens, et quelque argent que le cabaret ne tardait point à lui enlever. Quelquefois il s'arrêtait, séjournait dans l'endroit qui lui plaisait, et vivait du produit des leçons qu'il donnait aux amateurs. De retour à Gotha, il y resta peu de temps, et entreprit un second voyage plus étendu qui le conduisit à Stuttgard, Strasbourg, Colmar, puis à Bâle, Zurich et dans presque toutes les villes de la Suisse. Les troubles politiques et le mouvement des armées l'obligèrent à s'arrêter et à suspendre l'exécution du projet

qu'il avait conçu d'un long voyage en Italie. Il retourna à Nuremberg, y fut accueilli avec empressement, et y vécut pendant cinq ans, partageant son temps entre la composition et les leçons qu'on lui demandait de toutes parts. Il y écrivit trois concertos de piano, et un opéra, *Der Dreyherrenstein*, qui n'a jamais été représenté ni imprimé, et dont on n'a publié que l'ouverture. Pendant son séjour en cette ville, il fit un voyage sur le Rhin, visita Manheim, Heidelberg, Darmstadt et Francfort, donnant partout des concerts d'orgue, et faisant admirer son habileté sur cet instrument. Puis l'inconstance de ses goûts le ramena à Gotha, et en 1819 il recommença ses voyages, se rendit à Hambourg, et de là passa en Danemarck. L'année suivante il se retira dans le lieu de sa naissance, et depuis lors, il y a vécu seul, éloigné de toute société, n'ayant pour exister que le faible produit de ses ouvrages, et faisant consister tout son bonheur dans l'exercice de son art, et dans ses promenades solitaires au sommet des montagnes ou dans les bois. Toute contrainte, tout obligation ordinaire de la vie lui est insupportable. On assure qu'il occupe une partie de son temps à écrire sa propre biographie sous le point de vue original où il se considère lui-même; si cet ouvrage paraît un jour, il ne manquera pas d'exciter la curiosité, quel que puisse être d'ailleurs le talent de l'écrivain.

Comme instrumentiste, les éloges accordés par les Allemands à Boehner, ne laissent point de doute sur son habileté : comme compositeur, il ne se recommande guère que par une bonne facture, et l'art de développer des idées peu remarquables. L'originalité manque à sa pensée, et ce n'est pas un médiocre sujet d'étonnement que de ne trouver que des idées ordinaires dans les productions artistiques d'un homme si peu semblable aux autres. La fecondité est, dit-on, un des signes caractéristiques du génie; chez Boëhner, elle n'a été que le résultat de laborieux travaux. Singularité assez remarquable, loin de prendre la teinte de l'état morose de l'ame de l'artiste, sa musique est empreinte d'un caractère de gaîté. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque : 1° Sérénade pour deux violons, alto, flûte obligée, deux cors, bosson, violoncelle et contre-basse, op. 9, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 2° Trois marches en harmonie militaire, Augsbourg, Gombort; 3° Deux recueils de danses à grand orchestre, *Ibid.*; 4° Des quatuors pour deux violons, alto et basse; 5° Une fantaisie avec variation pour clarinette et orchestre, op. 21, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 6° Variations pour cor, avec quatuor, op. 24, Mayence, Schott; 7° Concertos pour le piano avec orchestre, œuvres 7, 8, 11, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 8° Concerto en fantaisie, op. 13, Leipsick, Hofmeister; 9° *Idem.*, op. 14, *Ibid*; 10° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 9° Sonate pour piano et violon, op. 37, Copenhague, Lose; 12° Walses à quatre mains, Leipsick, Hofmeister; 13° Sonates pour piano seul, op. 15, *Ibid.*; 14° Fantaisies, caprices, bagatelles, etc., pour piano, op. 19, 22, 31, 91, 92, Leipsick, Hambourg, Francfort et Augsbourg; 15° Variations pour le même instrument, op. 3, 6, 12, 20, 51, 53, 55, Leipsick, Cobourg, Offenbach, Bonn et Nuremberg; 16° Recueils de danses et de walses, pour le piano, op. 4, 36, 43, 44, etc. Leipsick, Bonn, Offenbach, Hambourg, Erfurt et Augsbourg; 17° Plusieurs recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano; 18° Des pièces d'orgue; 19° Des ouvertures à grand orchestre; 10° Un opéra intitulé : *Der Dreyherrenstein*; 21° Des motets.

BOELY (JEAN-FRANÇOIS), abbé, bénéficier de la Sainte-Chapelle de Paris, naquit à Paris, vers 1750, et fut élevé comme enfant de chœur à la maitrise de Saint-Eustache. N'ayant été que tonsuré, il obtint des dispenses pour se marier, et continua néanmoins ses fonctions à la Sainte-

Chapelle. Retiré ensnite à la maison de Sainte-Périne, de Chaillot, à l'époque de son institution, il y passa le reste de ses jours, et monrut vers 1813. Boëly, outeur de motets et de divers moreeaux de musiqne d'église, avait appris les règles de l'barmonie d'après les prineipes de Rameau, et son admiration pour le système de la basse fondamentale alloit jusqu'au fanatisme. Choqné de voir écarter ce système de l'enseignement de l'harmonie, dans le traité que Catel ovait composé ponr l'usage dn conservatoire, et qni avait paru en 1802, il écrivit nne longue critique de cette nouvelle théorie, et lui donna le titre suivant : *Le partisan zélé du célèbre fondateur de l'harmonie aux antagonistes réformateurs de son système fondamental, ou observations rigoureuses sur les principaux articles d'un nouveau traité, soi-disant d'harmonie, substitué par le conservatoire de Paris, à l'unique chef-d'œuvre de l'art musical.* Boëly démontrait assez bien dans cet écrit, quoiqu'en fort monvais style, que les boses du système de Cotel, prises dans les divisions arbitraires du monocorde qui donnent l'oecord de neuvième majeure de la dominante, sont illusoires en foit, et insuffisantes dons leur application. Il envoya son manuscrit à Gossec, qu'il considéroit comme le chef du conservotoire, l'invitant à lui en donner son avis. Assez irritable dans son amonr-propre, Gossec répondit, le 24 octobre 1806, une lettre courte, sèche, injurieuse et peu sensée, au partisan de la basse fondamentale, qui, de son côté, accabla de son indignation son antagoniste molnvisé, et fit imprimer tonte la correspondance avec l'ouvrage qui l'ovait fait noître. Son livre parut sons ce titre singulier : *Les véritables causes dévoilées de l'état d'ignorance des siècles reculés, dans lequel rentre visiblement aujourd'hui la théorie pratique de l'harmonie, notamnuent la profession de cette science. Offres généreuses de l'en faire sortir promptement, faites à M. Gossec, chef des professeurs en cette partie, au Conservatoire impérial de musique, qui n'a point eu la modestie de les accepter.*

Réponses indécentes de ce chef aux lettres suivantes sur ces différens objets, par M. Boëly, ancien artiste musicien, retiré à la maison de Sainte-Périne, à Chaillot, Poris, 1806, un vol. in-8°, de xxx et 157 pages. Cette poblication n'eut pas l'effet que l'auteur s'en était promis. Le style dn livre étoit inintelligible, et personne ne le lut.

BOELY (A. P. F.), fils du précédent. est considéré par tous les artistes qui connaissent son talent, comme uu pianiste très distingué, dons la manière elassique. Il est né à Poris, vers 1788, et a eu pour maître de piono Ludurner, aocien professeur dn conservatoire. Ensnite il a, dit-on, reçu des leçons de Mme de Montgeronlt. Une étude assidne des œuvres de J.-S. Bacb, de Handel, de Scarlatti, et des outres aneiens maîtres, o dooné à son talent nn caractère partieulier presque entièrement ignoré de nos jours et très différent de la mouière des autres pianistes. Comme compositeur, M. Boëly n'a pas recberché les suecès populaires; mais il o conquis l'estime de tous les connaisseurs. Sa musique est grove, en général correcte, profondément pensée, et l'on y trouve partout le sentiment consciencieux de l'ortiste qui obéit à son instinct au lieu de suivre les formes à lo mode. On a grové de so composition : 1° Air de *Richard*, vorié pour piano et violon, Paris, Janet; 2° Trente caprices ou études pour piano seul, op. 2, *Ibid.;* 3° Doo facile pour piano à quatre mains, op. 4, Paris, Pleyel; 4° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, Paris, l'auteur; 5° Trente études ponr le piano, op. 6. Paris, Pleyel.

BOELSCHE (JACQUES), bon organiste et compositeur, né à Muhen près de Zelle, fut d'abord organiste au bourg d'Hoya, près de Burgdorff, ensuite à Brunswick,

vers 1669. Il mourut dans cette ville en 1684. Wolther dit qu'il avait écrit des pièces de clavecin fort bonnes.

BOERIUS (Aicolas). On a sous ce uam ao poème latiu et allemond sur le chant des aiseaux, et sur ses rapports avec la musique, sous ce titre : *Ornithofonia, sive harmonia melicarum avium, juxta naturas, virtutes et proprietates suas*, Brême, 1695, in-4°.

BOESSET (Antoine), sieur de Villedieu, écuyer, intendant de la musique du roi Lauis XIII, poraît être né vers 1585. Eo 1615, il fut nammé intendont de la masique de la reine, puis maître de la masique du roi en 1617, intendant de sa masique en 1624, surintendant de la musiqae de la chambre du roi en 1627, surintendant de lo musique du roi et de la reine en 1632-1643, canseiller du rai eu ses conseils, et son maître d'hôtel. La Borde dit (*Essai sur la Musique*) qu'Autoine Boesset mourut en 1686, mais c'est évidemment une erreur, car il aurait eu alors environ eent ans, étant déjà intendant de la musique de lo reine soixante-onze aus auparavant. D'ailleurs un acte porté sur le registres des décès de Saint-Eostache, le jeudi 10 décembre 1643, et découvert par M. Beffora, cantient ee qui suit : « Convoi et service complet de 50 s. « pour défunt M. Boesset, vivant conseiller « du rai, surintendant de la musique des « chambres du rai et de la reine, demeu- « rant rue Vivien (Vivienne), et son carps « en l'église de Mootmartre, 45 livres. » Boesset avait épousé la fille de Guedran, qoi fut aussi surintendont de la musique de Louis XIII. Cet artiste a jaui d'uue graode célébrité eu France, à cause de ses airs à plusieurs parties : 1° Le premier recoeil de ees compositions a paru sous ce titre : *Airs de cour à quatre et cinq parties*, Paris, Ballard, 1617, in-8° obl.; 2° Deuxième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties, *Ibid.*, 1620; 3° Traisième livre d'airs de Boesset à quatre et ciuq parties, *Ibid.*, 1621, iu-8° abl.; 4° Quatrième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties por Antaiue Baesset, inteudant de la musique du roi et de la reine, *Ibid.*, 1624; 5° Cinquième livre *idem*, *Ibid.*, 1626, in-8° abl.; 6° Sixième livre *idem*, *Ibid.*, 1629, in-8°, abl.; 7° Septième livre *idem*, *Ibid.*, 1630, in-8° obl.; 8° Huitième livre *idem*, *Ibid.*, 1632, iu-8° obl.; 9° Neuvième livre *idem*, *Ibid.*, 1642. Ces neuf livres ont été réimprimés chez Ballard en 1689, iu-8° obl. Le dixième livre a pour titre : *Airs de cour en tablature de luth;* il n'a été publié qu'après la mart de Boesset. Une traductiau anglaise du premier livre de ses chonsons a été publiée sous ce titre : *Court-Ayres, with their duties englished*, Loudres, 1629. La Bibliathèque du Rai, à Paris, possède un recueil de matets manuscrits de cet auteur. Il a écrit aussi la musique de beoucoup de ballets pour la cour, daus l'exercice de ses fauctiaus auprès du roi et de la reine. Voici ceux dont on a recueilli les titres : 1° Ballet saus nam eu 1613 ou 1614; 2° *Ballet des Dix-Verds*, en 1614, eu société avec Gabriel Bataille; 3° Ballet (sans uam), en 1615; 4° Ballet (sans nam), en 1616, ou au commeneement de 1617. Ce ballet a été dansé par Lauis XIII, le 29 janvier 1617. Boesset en avoit camposé lo musique en société avec Guedrou et Mauduit; 5° Ballet (sans nam), en 1618; 6° Ballet de lo reine, en 1620; 7° *Apollon*, ballet, eu 1621; 8° *Ballet du Soleil*, en 1621; 9° Le récit de lo vertu à la reine, dons le *ballet sans titre*, 1621; 10° Bollet du roi, en 1622; 11° Ballet de Monseigneur le Priuce, 1622; 12° Ballet de la reine, 1622; 13° *Les villageois tireurs de bottes*, 1622; 14° Les airs du ballet des *Bacchanales*, 1623; 15° *Les fêtes de Junon*, 1623; 16° *Le Ballet des voleurs*, 1624; 17° *Les fêtes des forêts de Saint-Germain*, 1625; 18° *Récit du grand bal de la douairière Billebahault*, 1626; 19° *Ballet de Monsieur*, 1627; 20° *Les nymphes bocagères*, 1627; 21° *Le sérieux et le grotesque*,

1627; 22° *Ballet des Triomphes*, 1635; 23° Petite pastorale; 24° Récit d'*Orphée*.

BOESSET (JEAN OU JEAN-BAPTISTE), fils d'Antoine, né en 1612, chevalier, seigneur de Hault, gentilhomme ordinaire du roi, conseiller, maître d'hôtel du roi et de la reine, maître et surintendant de la chambre, en survivance de son père. En 1635 il fut titulaire de cette place, aux faibles appointemens de 450 livres. Il joignit à cette charge, en 1665, celle de maître de la musique de la reine mère. Il mourut le 25 décembre 1685, et non en 1686, comme le dit La Borde, qui n'a pas connu l'existence de Jean-Baptiste Boesset, et qui l'a confondu avec Antoine. Un premier livre d'airs à trois et à quatre parties, composé par Jean-Baptiste, a été publié chez Ballard en 1669; le deuxième a paru en 1671, chez le même imprimeur. Ce musicien a aussi composé la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *Ballet du temps* (1654), en société avec Molière, musicien de la chambre; 2° *Alcidione* (1658), avec le même; 3° *La mort d'Adonis*; 4° *Le triomphe de Bacchus dans les Indes* (1666), avec d'autres compositeurs; 5° Concerts de la musique de la chambre de la reine, 1667. Antoine Boesset et Jean-Baptiste, son fils, ont eu aussi la charge de maître des enfans de chœur, avec 720 livres de gages.

BOESSET (CLAUDE JEAN-BAPTISTE), fils de Jean-Baptiste et de Marguerite Loret, né vers 1636, écuyer, seigneur de Launay, fut nommé surintendant de la musique de la chambre du roi en survivance de son père, le 10 septembre 1667. En 1674, Louis XIV donna à Boesset fils la survivance de la charge de maître de la musique de la reine mère; Boesset la vendit à Lorenzani, compositeur romain, qui avait été précédemment maître de chapelle à Messine. (Voyez le Journal et dictionnaire des bienfaits du roi, Mss. de la Bibliothèque Royale de Paris). Claude Boesset a écrit pour le service de la cour : 1° *Alphée et Aréthuse*, ballet, au mois d'octobre 1686; 2° Divertissement pour le retour du roi à Versailles, en 1687. On a de lui un recueil d'airs à deux voix, dans la manière de Lambert, sous le titre des *Fruits d'automne*, Paris, Ballard, 1684, in-8° obl.

BOETTNER (JEAN CHRÉTIEN), organiste à Hanovre et professeur de musique au séminaire royal de cette ville, a publié, en 1787, des préludes d'orgue pour des chants simples, sous ce titre : *Choralvorspiele für die Orgel*. Un recueil manuscrit d'autres préludes daté de 1794 est indiqué dans le catalogue de Westphal. Cet artiste est mort à Hanovre en 1795.

BOEUF (LE), organiste d'Argenteuil, des dames de Saint-Thomas, des récollets de la rue du Bac, et de l'église de Sainte-Geneviève de Paris, succéda à Durnel dans cette dernière place. Il était né vers 1730. On a de lui un recueil de cantatilles françaises, Paris, sans date. Il a publié aussi : *Traité d'harmonie et règles d'accompagnement servant à la composition, suivant le système de M. Rameau*, Paris, 1768, in-4° obl. M. Quérard indique une édition de cet ouvrage sous la date de 1774, in-8°; je la crois imaginaire. Le Bœuf vivait encore en 1782.

BOGENTANTZ (BERNARDIN), né à Lignitz vers 1502, a fait imprimer à Cologne, en 1528, un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Rudimenta utriusque cantus*. Cet ouvrage est fort rare.

BOHAK (JEAN-BAPTISTE), très bon facteur d'orgues et de pianos, à Vienne, vit le jour à Nechanicz, en Bohême, le 3 juin 1755. Dans sa jeunesse, il fut mis en apprentissage à Keckuo, près de Jaranowicz, chez le facteur d'orgues Schreier, qu'il quitta quelque temps après pour se rendre chez le fameux facteur Joseph Straussel, de Krulich, dans la Transylvanie. Devenu habile ouvrier, il retourna à Vienne, puis se rendit à Raab, où il avait construit un orgue neuf avec son maître en 1777 et 1778. Plus tard il s'établit à Vienne; vers 1795, il y jouissait de la réputation d'un habile constructeur

d'instrumens. On connaît de lui de belles orgues en Moravie et en Autriche, et ses pianos sont répandus en Hongrie, dans la Croatie, la Dalmatie, et à Venise. Bohak mourut à Vienne en 1805.

BOHDANOWICZ (B.), violiniste et compositeur, naquit en Pologne en 1754. Père de huit enfans, il cultiva avec soin leurs dispositions pour la musique. Depuis plusieurs années il était fixé à Vienne, lorsqu'il imagina de tirer parti du talent de ses enfans dans un concert extraordinaire qu'il annonça par une affiche où toutes les ressources du charlatanisme avaient été réunies. On y disait d'abord que rien de comparable n'avait été entendu dans le monde; puis venait l'énumération pompeuse de toutes les curiosités de ce concert d'espèce nouvelle. Le premier morceau était une sonate pour violon seul exécutée par trois personnes sur un seul instrument avec douze doigts et trois archets. Cette sonate avait pour titre : *Les prémices du monde;* elle était suivie d'un *andantino* avec des variations exécutées par les quatre sœurs Bohdanowicz sur un seul piano avec huit mains ou quarante doigts. Le troisième morceau était un trio pour deux voix et un siffleur, avec accompagnement d'orchestre, de trompette obligée et de cymbales. Puis venaient des morceaux avec des imitations de chants d'oiseaux et de cris de différens animaux. Tous les morceaux de ce concert avaient été composés par Bohdonowicz. En 1798, il avait déjà publié à Vienne un duo pour piano à quatre mains intitulé : *Daphnis et Phillis;* plus tard il fit paraître un recueil de polonaises, trois duos pour deux violons, et plusieurs morceaux détachés. Cet artiste est mort à Vienne en 1819.

BOHLEN (ADRIEN), compositeur, né le 19 octobre 1679 à Aurich en Ostfrise, où son père était chantre. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés dans la maison paternelle; Druckmüller, organiste à Norden, lui donna ensuite des leçons de clavecin. En 1697, il se rendit à Wittemberg pour y étudier la théologie, et trois ans après, il obtint le cantorat de sa ville natale. En 1702, il passa à Hambourg, où il fut nommé directeur de musique; enfin, en 1705, il fut appelé à Jever en qualité de chantre. Il est mort dans ce lieu le 17 mars 1727. Il a laissé en manuscrit plusieurs années complètes de musique d'église.

BOHRER (GASPARD), chef d'une famille d'artistes qui s'est rendue célèbre, naquit à Manheim en 1744, il fut attaché à l'orchestre de la cour, en qualité de trompette; mais Aloïsio Marioni lui ayant enseigné la contrebasse, il acquit un si beau talent sur cet instrument, qu'il laissa loin de lui tous ses prédécesseurs et ses contemporains. Il fut appelé à Munich, pour y remplir les fonctions de première contrebasse à l'orchestre de la cour, vers 1778, et mourut dans cette ville, le 14 novembre 1809.

BOHRER (ANTOINE), troisième fils de Gaspard, naquit à Munich, en 1783 [1]. Il reçut de son père les premières leçons de musique, et étudia la composition sous le maître de chapelle François Donzi. Ayant fait un voyage à Paris avec Charles Cannabich, il reçut des leçons de violon de R. Kreutzer. De retour dans sa patrie, il y fut nommé violon de l'orchestre de la cour, et peu de temps après il fit, avec son père, un voyage en Autriche et en Bohême. L'année suivante, il partit avec son frère Maximilien, et visita la Suisse, une portie de la France, les villes de la confédération du Rhin, la Saxe, la Prusse, etc. Les deux frères donnèrent

[1] On lit dans l'Encyclopédie musicale, publiée par M. Schelling, que Max Bohrer naquit en 1790 et Antoine en 1791 ; c'est une double erreur, car Antoine est l'aîné des deux frères. Quant aux dates de leurs naissances, je les ai prises dans le Lexique des musiciens bavarois de Lipowsky. Cet auteur écrivait à Munich en 1810; il était à la source des renseignemens, et a dû être mieux informé. D'ailleurs, les dates qu'il indique coïncident mieux avec la réputation qu'avaient déjà acquise les frères Bohrer en 1810.

des concerts dans toutes les grandes villes de ces divers pays, et partout ils obtinrent des applaudissemens. De retour à Munich, ils se préparèrent à des excursions artistiques par des études d'ensemble qui ont été l'origine des succès qu'ils obtinrent ensuite. En 1810, ils entreprirent le grand voyage qu'ils méditaient depuis plusieurs années. Après avoir visité les grandes villes de l'Allemagne, ils se rendirent en Hollande, retournèrent ensuite en Allemagne, parcoururent la Hongrie, la Bohême, la Pologne et la Russie. Une maladie dont Antoine fut atteint à Kiew retint les deux frères dans cette ville pendant quatre mois. Ils visitèrent ensuite Moscou, d'où ils s'enfuirent à l'approche des Français; mais ils furent arrêtés par un parti de cosaques qui les conduisit chez le général Seblowsky. Ce général avait ordre de faire conduire en Sibérie tous les prisonniers allemands, et surtout les sujets du roi de Bavière, contre qui l'empereur conservait beaucoup de ressentiment. Les deux artistes furent sauvés par leur talent. Amateur passionné de musique, le général Seblowsky ne put résister au plaisir que lui faisaient éprouver les frères Bohrer; il leur accorda la liberté de se rendre à Pétersbourg, et pour les soustraire au danger du voyage, il les y envoya en qualité de courriers du gouvernement. Après une année de séjour dans cette ville, ils parcoururent la Finlande, la Suède, le Danemarck, et se rendirent à Hambourg, où ils s'embarquèrent pour Londres. Vers la fin de l'année 1814, ils retournèrent à Munich pour y visiter leur famille. L'année suivante ils firent un nouveau voyage en France, et vinrent à Paris, où ils donnèrent des concerts dans lesquels ils firent entendre des fantaisies pour violon et violoncelle, sans accompagnement, qui obtinrent le plus brillant succès, tant à cause de l'originalité des thèmes, que par l'ensemble parfait qui régnait dans l'exécution. A la vérité, ce succès fut dû principalement au talent de Maximilien Bohrer; le jeu d'Antoine, quoique agréablement fini, ne pouvait produire de vive sensation dans une ville où l'on a l'habitude d'entendre des violinistes du talent le plus remarquable. Antoine Bohrer tire peu de son de l'instrument, et son style, bien qu'élégant et gracieux, manque d'élévation, mais il seconde bien son frère dans les morceaux concertans qu'ils jouent ensemble. Ces morceaux sont tous composés par Antoine. Il a publié plusieurs œuvres de quatuors, de trios, de concertos, etc. pour le violon. Après avoir fait un deuxième voyage en Angleterre, les frères Bohrer revinrent à Paris, et s'y firent entendre de nouveau aux concerts spirituels de la semaine Sainte. Au mois de mai de la même année, ils se rendirent à Berlin, où Antoine obtint le titre de maître des concerts et Max celui de premier violoncelliste de la chambre. Un nouveau voyage fut entrepris par les deux frères en 1820; ils parcoururent toute l'Italie, donnèrent des concerts à Milan, Vérone, Rome, Naples, etc., et retournèrent à Berlin, en 1824. Des discussions s'étant élevées entre eux et Spontini, ils quittèrent le service du roi de Prusse dans l'année suivante. Antoine détermina son frère à l'accompagner à Munich par Hambourg. Arrivés dans la capitale de la Bavière, les deux frères y épousèrent deux pianistes distinguées, filles de Dülken, facteur d'instrumens de la cour. Max devint le mari de l'aînée (Louise, née à Munich en 1805), et Fanny (née dans la même ville en 1807), devint l'épouse d'Antoine. Ces liens formèrent entre tous ces virtuoses une nouvelle association artistique dont on a depuis lors admiré les résultats à Paris. De retour dans cette ville en 1827, les frères Bohrer s'y firent entendre avec de nouveaux succès, et après avoir fait quelques voyages de peu d'importance, ils donnèrent dans l'hiver des séances de quatuors et de quintettes dans les salons de M. Pape, où ils firent entendre, avec

MM. Tilmant et Urhan les dernières compositions de Beethoven. Ces séances furent remarquables par la perfection de l'ensemble et des nuances. La révolution de 1830, funeste aux artistes, détermina les frères Bohrer à quitter Paris, et, pour la première fois, ils se séparèrent. Après avoir fait quelques voyages, Antoine a obtenu en 1834 le titre de maître de chapelle de la cour de Hanovre. Vraisemblablement il s'est fixé pour le reste de ses jours dans cette position.

Les compositions de cet artiste sont très nombreuses; elles se font remarquer en général par du goût et de la pureté de style. Parmi ses ouvrages, on compte des symphonies concertantes pour violon et violoncelle, Paris, Pleyel; quatre concertos pour violon et orchestre, œuvres 9, 12, 17, et 37, Offenbach et Paris; des quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 23; des trios brillans pour deux violons et violoncelle, op. 13; six grands duos brillans pour violon et violoncelle, un très grand nombre d'airs variés pour violon, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano, des caprices ou études pour le violon, des trios pour violoncelle, violon et alto, op. 14 et 15, et beaucoup d'autres œuvres de musique instrumentale. Antoine Bohrer a eu une grande part dans la composition des ouvrages pour le violoncelle qui portent le nom de son frère.

BOHRER (MAXIMILIEN), le plus jeune des fils de Gaspard, naquit à Munich, en 1785, et y prit des leçons de violoncelle du professeur Antoine Schwartz. Il fit des progrès si rapides sur cet instrument, qu'à l'âge de quatorze ans, en 1799, il fut admis à l'orchestre de la cour. Il a fait avec son frère tous les voyages dont nous avons parlé dans l'article précédent. Après avoir entendu Romberg à Vienne, il prit la résolution de choisir ce grand artiste pour son modèle; mais en étudiant les parties les plus importantes du talent de ce virtuose, il les modifia par ses qualités personnelles. Lorsqu'on l'entendit pour la première fois à Paris, son jeu causa autant d'étonnement que de plaisir. Les qualités essentielles de son talent sont une justesse parfaite, un son pur, et une facilité extraordinaire à exécuter les passages les plus difficiles; mais sa manière manque de grandiose. Après avoir quitté Paris, en 1830, Maximilien Bohrer a fait quelques voyages en Allemagne; en 1832 il a obtenu le titre de premier violoncelliste et de maître des concerts de la cour de Stuttgard, et sa femme a été nommée pianiste de la même cour et maîtresse de piano des princesses. On a sous le nom de Maximilien Bohrer trois concertos pour le violoncelle, publiés à Paris et à Berlin, des oirs variés pour cet instrument, et des duos pour violoncelle et violon.

BOIELDIEU (FRANÇOIS-ADRIEN), compositeur dramatique, naquit à Rouen le 15 décembre 1775. Fils d'un secrétaire de l'archevêché, il fut placé par lui comme enfant de chœur à l'église métropolitaine, où les premiers élémens de la musique lui furent enseignés; puis il passa sous la direction de Broche, organiste de la cathédrale et artiste de quelque mérite. Dur envers ses élèves, comme l'étaient autrefois presque tous les maîtres de musique d'église, Broche montrait plus de sévérité pour le petit *Boiel* (c'est ainsi qu'on appelait Boieldieu dans sa jeunesse) que pour tous les autres, peut-être à cause de ses heureuses dispositions; car les hommes de la trempe de cet organiste se persuadaient alors qu'une bonne éducation musicale est inséparable des mauvais traitemens. On dit que Boieldieu était obligé de remplir auprès de son impitoyable maître l'office de valet de chambre comme autrefois Haydn avec le vieux Porpora. On dit aussi que telle était l'épouvante que lui inspirait ce pédagogue farouche, qu'un jour, frappé de terreur à la vue d'une tache d'encre qu'il avait faite sur un livre du maître, il ne crut pouvoir se soustraire au danger qui le menaçait que par la fuite,

qu'il partit seul, à pied, et qu'il se rendit à Paris. Rendu à sa famille, il reprit lo cours de ses études, et Broche consentit à mettre moins do sévérité dans ses leçons.

Un talent agréable d'exécution sur le piano, d'heureuses idées mélodiques, et quelques légères notions d'harmonie, voilà ce que Boieldieu possédoit à l'âgo de seize ans. Déjà la passion du théâtre, qui depuis a décidé do la direction do son talent vers la musique dramatique, se faisait sentir en lui dans toute son énergie. Ses petites épargnes étaient toutes employées à se procurer les moyens d'aller au spectacle s'enivrer du plaisir d'entendre les productions do Grétry, de Dalayrac et do Méhul : souvent, à défaut d'argent, il avait recours à la ruse pour s'introduire dans la salle, s'y cachant quelquefois dès le matin, et attendant avec impatience lo moment où devait commencer son bonheur. Entendre les ouvrages d'autrui ne pouvait cependant suffire long-temps à un homme né pour produiro lui-même. Tourmenté de ce besoin, qui est celui do tout artiste bien organisé, il lui semblait que le comble du bonheur étoit de composer un opéra; mais pour en écrire un, il faut un *libretto*, ou, comme on dit en France, un *poème*, et n'en a pas qui veut. Par hasard, il se trouva qu'à Rouen un poète avait besoin d'un musicien comme le musicien d'un poète; ils s'entendirent bientôt, et le fruit do leur association fut un opéra-comique qui obtint du succès ou théâtre de Rouen. De dire quel était le titro et le sujet de cet ouvrage, c'est ce que je ne puis : Boieldieu ne s'en souvenait pas. Cependant ce premier essai ne fut pas d'une médiocre importance dans la vie de l'artiste, car les applaudissemens qui lui furent prodigués décidèrent le jeune compositeur à retourner à Paris, où peut-être il ne serait jamais allé sans cet heureux début.

Aller de Rouen à Paris n'était pourtant pas chose facile pour quelqu'un qui n'avait pas d'argent, car le voyage était cher dans ce temps où la diligence employait deux jours à faire le trajet. A l'égard de la difficulté de vivre dans la grande ville, Boieldieu no s'en inquiétait pas. N'avait-il pas dix-neuf ans, sa partition et des idées dans la têto? C'était toute une fortune que cela. Le voyago donc était la seule chose qui l'embarrassât : il résolut la difficulté en disparaissant un jour do la maison paternelle, emportant sa partition sous le bras, trente francs dans sa poche, et l'espérance dans lo cœur. Jeune et fort, il marchait vite; la première journée n'était pas écoulée, et déjà il était à quinze lieues de Rouen; le lendemain il entrait à Paris, crotté jusqu'à l'échine et se soutenant à peine, tant il était accablé de fatigue; mais il était à Paris, et si le présent était sombre, l'avenir était souriant.

Cependant, il y a toujours beaucoup à rabattre dans la réalisation des espérances de l'artiste qui entre dans le monde; autre chose est de donner avec succès un petit opéra dans sa villo de province ou de le faire jouer à Paris. Boieldieu n'avait pas douté qu'on n'accueillît son ouvrage à l'Opéra-Comique; mais malgré les préventions favorables des actrices sociétaires en faveur de la belle tête et de la tournure distinguée du jeune compositeur, la société ne se soucia pas de jouer l'œuvre d'un poète et d'un musicien inconnus. Il fallut chercher d'autres *poèmes ;* en attendant qu'on eût trouvé ceux-ci, il fallut essayer de donner des leçons, puis, à défaut d'écoliers, il fallut se faire accordeur de pianos. C'était, comme on le voit, d'une manièro assez détournée que commençait la réalisation des espérances de Boieldieu ; mais sa constance n'en était point ébranlée, car il avait foi en lui-même. La maison Érard, célèbre dans toute l'Europe par la facture des instrumens, était alors (en 1794) le rendez-vous de tous les artistes. Boieldieu y fut accueilli, et les chefs de cette maison lui aplanirent, autant qu'il fut en leur pouvoir, les difficultés de la carrière qu'il avait à parcourir. Rode, Garat, Méhul, se réunissaient sou-

vent chez eux; la fréquentation de ces artistes perfectionna son goût et lui fit comprendre la nécessité de finir des études qu'il n'avait qu'ébauchées. Trop préoccupé du désir de produire, il ne put jamais se livrer à ces études d'une manière sérieuse et suivie; mais sa rare aptitude lui faisait saisir à demi-mot le sens des observations qui lui étaient faites par Méhul ou par Cherubini, et ces observations laissaient dans sa mémoire des souvenirs qui ne s'effaçaient pas. Sa réputation commença dans les salons. Des romances charmantes, chantées par Garat avec un talent inimitable, l'avaient fait connaître, et tous les amateurs chantaient son *Ménestrel*, *S'il est vrai que d'être deux*, *O toi que j'aime*, et vingt autres aussi jolies; mais la vogue qu'obtenaient toutes ces gracieuses productions ne tournaient guère au profit de la fortune du compositeur, car on n'avait point encore appris l'art de tirer beaucoup d'argent de bagatelles. Aujourd'hui l'homme à la mode reçoit d'un marchand de musique quelques centaines de francs pour une seule romance, et Cochet, éditeur de celles de Boieldieu m'a dit souvent qu'il n'en a payé aucune plus de *douze francs*.

La confiance qu'eut dans le talent de Boieldieu un homme d'esprit acheva de le mettre en vogue: M. Fiévée tira pour lui de son joli roman de *la dot de Suzette* un petit opéra en un acte, du même nom; la grâce du sujet, la fraîcheur de la musique, et le jeu fin et spirituel de Mme Saint-Aubin, procurèrent à cet ouvrage un succès qu'on aurait pu envier pour de plus grandes compositions. Ce petit opéra fut joué pour la première fois en 1795 [1]. L'année suivante Boieldieu écrivit *La Famille suisse*, jolie partition où règne un style simple et naïf, d'une élégance charmante; puis, en 1797, il donna *Mombreuil et Merville*, pièce froide et peu favorable à la musique, qui ne réussit pas. Dans la même année, il improvisa un opéra de circonstance, à l'occasion du traité de Campo-Formio; cet ouvrage fut représenté au théâtre Feydeau sous le titre de *L'heureuse nouvelle*. En 1798, Boieldieu prit une position plus élevée parmi les compositeurs par le succès de *Zoraïme et Zulnare*, drame en trois actes, dont la composition avait précédé celle des deux derniers ouvrages qui viennent d'être cités, mais qui avait dû attendre long-temps son tour de représentation, et qui ne l'aurait point encore obtenu s'il n'avait fallu faire des changemens à un opéra de Méhul qui était en répétition. On comptait peu au théâtre sur le succès de *Zoraïme;* l'étonnement fut grand lorsqu'on vit l'enthousiasme du public pour cette élégante et dramatique production. Le caractère particulier du génie de Boieldieu s'était dessiné dans *Zoraïme*, et dès ce moment il fut permis de voir ce qu'il devait être dans ses ouvrages à venir. Des mélodies faciles, gracieuses et spirituelles, une instrumentation remplie de jolis détails, un sentiment juste de la scène: telles sont les qualités par où se distingue cet opéra, qu'on peut considérer comme le premier titre de Boieldieu à la renommée qu'il eut plus tard.

Boieldieu n'obtint pas seulement des succès de théâtre à cette époque; quelques productions de musique instrumentale lui en procurèrent d'un autre genre. Ces ouvrages consistaient en un concerto pour le piano, des sonates pour le même instrument (œuvre 1, 3, 4, 6, 7, et 8), quatre duos pour harpe et piano, un concerto de harpe, et des trios pour piano, harpe et violoncelle. Ces dernières compositions furent accueillies avec une sorte d'enthousiasme. Le succès de ces ouvrages fit admettre leur auteur au nombre des professeurs de piano du conservatoire, peu de temps après l'époque de son établissement. C'est là que je connus Boieldieu en 1800, y étant devenu son élève

[1] L'auteur de la notice sur Boieldieu qui se trouve dans le supplément de la *Biographie universelle* de M. Michaud est dans l'erreur en plaçant cet opéra à la date de 1798.

pour le piano : il avait vingt-cinq ans. Depuis lors je ne l'ai plus perdu de vue. Trop occupé de sa carrière de compositeur dramatique pour se plaire aux leçons de mécanisme d'un instrument, il était assez mauvais maître de piano ; mais sa conversation, où brillaient des aperçus très fins sur son art, était remplie d'intérêt pour ses élèves, et n'était pas sans fruit pour leurs études.

Les méprises espagnoles, espèce d'imbroglio que le public avait reçu avec indifférence, et *Beniowsky*, opéra en trois actes, succédèrent en 1798 et 1800 aux premiers ouvrages de Boieldieu. Ce dernier fut d'abord accueilli avec froideur, et l'on ne parut pas en avoir compris le mérite ; mais vingt-cinq ans après il a été repris avec un succès éclatant, justifié par des beautés réelles. Au moment où je devins son élève, Boieldieu écrivait son *Calife de Bagdad*. Souvent il nous consultait avec une modestie charmante, et la leçon de piano se passait à se grouper autour de lui pour chanter les morceaux de son nouvel opéra. Je me souviens que M. Dourlen et moi, tous deux fiers de notre titre de *répétiteurs* de nos classes d'harmonie, nous tranchions du puriste, et nous tourmentions fort notre maître pour quelques peccadilles harmoniques échappées dans la rapidité du travail. Grand débat s'élevait entre nous sur cela, et nous finissions d'ordinaire par nous transporter chez Méhul, l'oracle de Boieldieu et notre juge à tous. Quelquefois l'illustre compositeur se rangeait de notre avis ; alors Boieldieu se soumettait sans discussion, et jamais le moindre mouvement d'humeur ne se manifestait contre nous, malgré notre irrévérence et notre petit triomphe. Tout le monde sait le succès éclatant de cette légère, gracieuse et spirituelle partition du *Calife* ; plus de sept cents représentations ont constaté ce succès sans exemple. On peut dire que c'est de ce moment que date en France la réputation de Boieldieu, bien que *Zoraïme* et *Beniowsky* soient supérieurs en mérite à cet ouvrage, sous le rapport de la force dramatique et de la nouveauté des idées. La couleur locale, parfaitement appropriée au sujet, avait séduit le public, dont l'éducation musicale peu avancée s'accommodait mieux de faciles mélodies que de recherches trop compliquées pour son oreille.

L'auteur de la notice sur Boieldieu, insérée dans la *Biographie Universelle* de M. Michaud, dit qu'après le succès du *Calife*, ce compositeur avait senti l'insuffisance de son éducation musicale, et qu'il s'était fait l'élève de Cherubini. Je puis affirmer qu'il a été induit en erreur à cet égard, et que jamais Boieldieu n'ébaucha même les études de contrepoint et de fugue qu'il aurait dû faire sous la direction de Cherubini. Lui-même a toujours avoué avec ingénuité l'ignorance où il était resté à l'égard de cette partie de la science musicale. Un seul fait a pu donner lieu au bruit des leçons que Boieldieu aurait reçues de Cherubini ; c'est celui de la correction plus châtiée qu'on remarque dans la partition de l'opéra de *Ma Tante Aurore*, ouvrage donné par le compositeur en 1802, après un repos de deux années, et peut-être aussi le petit opéra intitulé *La Prisonnière*, que Cherubini et Boieldieu avaient écrit en société, en 1799, pour le théâtre Montansier ; mais il est certain que si Boieldieu eut un style plus pur dans sa partition de *Ma Tante Aurore*, c'est que sa sévérité pour lui-même date de l'époque où il écrivit cet ouvrage. Il employa beaucoup de temps à le revoir, à le corriger, et depuis lors il a suivi le même système pour toutes ses productions. Chose assez rare parmi les compositeurs qui ont besoin de s'observer pour écrire avec pureté, l'inspiration de Boieldieu ne paraît avoir reçu aucune atteinte de ce soin matériel apporté à l'harmonie dans la disposition des voix et des instrumens : on peut même affirmer que la partition de *Ma Tante Aurore* est une de celles où brille de l'éclat le plus vif le génie du compositeur. Cet opéra reçut

un rude échec à la première représentation par le ridicule troisième acte du livret; mais cet acte ayant été supprimé à la seconde épreuve, le succès ne fut plus douteux, et la musique obtint une vogue égale à celle des autres productions de Boieldieu.

La même année où cet ouvrage fut représenté, le compositeur épousa, le 19 mars, la célèbre danseuse Clotilde-Augustine Mafleuroy, connue sous le nom de *Clotilde*. A peine cette union fut-elle formée, que Boieldieu comprit la faute qu'il avait faite. Ce mariage, peu convenable sous plusieurs rapports, ne le rendit point heureux; des chagrins domestiques en furent la suite, et le besoin de s'y soustraire lui fit prêter l'oreille aux propositions qui lui étaient faites au nom de l'empereur de Russie. Ses amis, Rode et Lamare, prêts à faire le voyage de Pétersbourg, le pressaient de se joindre à eux; il partit en effet au mois d'avril 1803. Arrivé aux frontières de l'empire russe, il reçut un message d'Alexandre, qui lui conférait le titre de son maître de chapelle. Un traité fut conclu entre le compositeur et le directeur du théâtre impérial: Boieldieu s'engageait à écrire chaque année trois opéras dont l'empereur fournirait les poèmes. Cette dernière clause était fort difficile à exécuter, car il n'y avait pas de poète d'opéra à Pétersbourg; aussi Boieldieu fut-il obligé de mettre en musique des pièces déjà représentées à Paris. Son premier ouvrage fut un petit opéra dont le sujet était pris d'un vaudeville français intitulé *Rien de trop, ou les deux paravens*: ce n'était qu'une légère bluette peu favorable à la musique expressive; elle fut bien reçue à Pétersbourg, mais depuis lors elle a été froidement accueillie à l'Opéra-Comique de Paris. *La jeune femme colère*, comédie de M. Étienne, fort peu musicale, et le vaudeville *Amour et mystère* furent aussi transformés en opéras par Boieldieu. Il ne fallait pas moins que son talent pour triompher des froideurs de pareils sujets. De retour à Paris, le compositeur a fait jouer le premier de ces ouvrages à l'Opéra-Comique, et le public a rendu justice à la facture élégante et spirituelle de quelques morceaux en leur prodiguant les applaudissemens. De grandes compositions succédèrent à ces légères productions: ce furent *Abderkan*, opéra en trois actes dont le livret avait été fait par Andrieux, ancien acteur du théâtre Favart passé en Russie: l'ouvrage ne réussit pas; *Calypso*, ancien opéra de *Télémaque* mis autrefois en musique par Lesueur, et refait en six semaines par Boieldieu pour les relevailles de l'impératrice; *Aline, reine de Golconde*, sujet de l'opéra de M. Berton, avec une nouvelle musique; *Les voitures versées*, vaudeville transformé en opéra comique, et qui a été refait presque en entier par son auteur pour le théâtre Feydeau, enfin, *Un tour de soubrette*, ouvrage du même genre. De toutes ces productions, celles que Boieldieu estimait le plus était son opéra de *Calypso*; cependant ni cet ouvrage ni *Aline* n'ont pu être représentés à Paris, parce qu'ils auraient porté atteinte aux intérêts de leurs anciens auteurs. Boieldieu a pu seulement en tirer quelques morceaux intercalés dans les opéras qu'il a écrits après son retour en France. Par exemple, un air de *Calypso* est devenu celui de la princesse de Navarre (*Quel plaisir d'être en voyage*) dans le premier acte de *Jean de Paris*. Je ne dois point oublier, dans l'énumération des productions de Boieldieu, pendant son séjour en Russie, la musique des chœurs d'*Athalie*. Je n'ai entendu qu'un morceau de cet ouvrage, exécuté au piano par Boieldieu lui-même, mais il m'a donné l'opinion la plus favorable de ces chœurs, et je les considère comme une des plus belles compositions dues à son talent.

Le sort de Boieldieu et des autres artistes français avait été long-temps heureux en Russie; cependant plusieurs d'entre eux regrettaient leur patrie et n'étaient

pas sans inquiétude snr la réalisation des produits de leors travaux. Les nuages qui étaient venus obscurcir les relations amicales des gouvernemans français et russe s'épaississaient chaquo jonr, et préparaient la ruptnre qui aboutit enfin à la désastreuse eampagno de Moscou. Boieldieu et ses amis éprouvaient le besoin do revoir la Franee et d'assurer leur avenir. Toutefois le compositeur n'était pas libre; il lui fallait nn congé pour s'éloigner do lo capitalo de l'empire russse : il l'obtint à la fin de 1810, après sept années de séjour à Pétorsbourg; il se hâta d'en profiter.

De retour à Paris dans les premiers mois de 1811, il troova le sceptre do l'opéracomique placé oux mains de Nicolo Isouard, dont il avoit vu l'heoreux début avant son départ pour la Russie. Dalayrac avait cessé de vivre. Cotel travaillait peu; Cherubini, dégoûté d'une carrière qui, malgré son beau tolent, n'avait eu pour lui qne des obstocles, ovait cessé d'écrire; Méhnl, mécontent de l'inconstance des goûts dn pnblio, ne livrait qu'à de rares intervolles de nouveaux ouvrages à la scène; Nicolo senl paraissait infatigable, et rachetait par le mérite de la fécondité les négligences qui déparaient ses ouvroges. C'était avec lui que Boieldieu étoit destiné à lutter désormois : son génie prit un nouvel essor dons cette rivalité.

Deux octrices se partageaient la faveur publique à l'époqne où Boieldien revint à Paris : l'une, Mme Duret, se distinguait par une voix étendue, égale, sonore, mais un peu lourde, por nne exécution lorge, et psr une habileté de vocalisation à laquelle il n'ourait rien manqué, si lo respiration de Mme Duret n'eût été eourte et loboriense. La rivale de cette cantatrice était Mlle Regnault (depuis lors, Mme Lemonnier); ses débnts à Paris, qu'ovaient préeédés des succès en province, avaient été brillans. Une ignoronce à pen près complète de lo musique et de l'art dn chant, mois une voix charmonte, une intelligence parfaite, une facilité merveilleuse à exécuter les ehoses les plos difficiles, tels étaient les défants at les avantages do Mlle Regnanlt poor entrer en lutte avec son antagoniste. Nicolo svait tiré parti da toutes deux dans les rôles qu'il lour avait faits pour son opéra de *Cendrillon*, et leur avait procuré à chaouno un succès égal. La question de supériorité restait indécise pour le public, mais le compositeur ovait fini par se décider en faveur do talent de Mme Duret : ce fut pour elle qn'il éorivit ses plus beaux rôles. Mlle Regnault se trouvait dono exposée au dangor d'être laissée à l'écart, lorsque Boieldien vint lui préter le puissant secours de sou talent. Le combat recommença : il na fut pos moins vif entre les cantatrices qu'entre les compositeurs.

Rien de plns dissemblablo que le talent de ceux-ci : Nicolo, doué d'une facilité d'inspiration à laquelle il s'abandonnait sans réserve, écrivait, commo je l'ai dit, souvent avec négligence, n'était point asses sévère daus le choix de ses idées, et méritait lo reproche qu'on lui faisait d'être souvent commun et vulgaire daas ses mélodies. Mais à côté de ces imperfections, il y avoit dans ses onvroges des beautés réelles appropriées avec une rore sagacité aux convenances de la scène et à l'intérêt dramatique. Lo plnpart de ses morceaox, même ceox où l'on aurait désiré plus d'élégance et de hon goût, brillaient d'un sentiment de verve et d'expansion qui réussit presque toujonrs dons la musique du théâtre. Travaillont avee une prodigieuse rapidité, il se consolait facilement d'une chote, parce qu'il ne tardait point à prendre sa revanche. Du reste, heureux de sa lotte avec Boieldieu, il finit pas comprendre la nécessité de donner plus de soin à ses ouvrages, et montra dans ses dernières productions une eorrection, une élévation de pensée qu'on n'attendait pas de loi. *Joconde* et *Jeannot et Colin* seroot toujours considérés comme de fort bons opéras-comiqnes. Pendaot que Nicolo écrivait et faisait représenter quatre opéras, Boieldieu

en préparait un ; non que l'inspiration lui fût difficile, car il écrivait vite ; mais, portant peut-être à l'excès la sévérité qui manquait à son rival, il faisait quelquefois trois morceaux entièrement différens pour un seul air, pour un seul duo, ou bien il recommençait à dix reprises les corrections qu'il croyait nécessaires, et souvent il ne livrait aux copistes qu'une partition chargée de ratures, et, pour me servir du terme technique, *de colettes*. Après avoir éprouvé de si vives jouissances à entendre les charmantes compositions qui ont vu le jour par ce procédé, avons-nous le droit de nous plaindre de la lenteur du travail ? Je ne le crois pas. Boieldieu obéissait malgré lui, en polissant incessamment ses ouvrages, aux conditions naturelles de son talent. Il était doué du goût le plus exquis : c'est surtout comme homme de goût que nous l'admirons. La nature de ses idées, où domine toujours la convenance parfaite de la scène et l'expression spirituelle de la parole, cette nature, dis-je, exigeait qu'il portât dans son travail ces soins scrupuleux qu'on lui a quelquefois reprochés. Gardons-nous surtout de croire qu'il produisait lentement parce que sa pensée aurait été pénible : rien ne sent la gêne ni la stérilité dans ses compositions ; tout y semble, au contraire, fait d'abondance ; si la réflexion nous laisse quelquefois en doute à cet égard, c'est qu'il est difficile de comprendre que tant de fini dans les détails soit le fruit d'un premier jet. On a reproché à Boieldieu d'avoir quelquefois manqué de hardiesse ; mais outre que les hardiesses ne sont pas toujours justifiées par les résultats, il faut se souvenir de l'excellence du précepte :

Ne forçons point notre talent.

Un artiste à qui la nature permet de donner une physionomie individuelle à ses ouvrages, accomplit sa mission s'il sait leur conserver toujours cette physionomie ; il est lui, et c'est ce qu'il faut être pour laisser un nom durable dans l'histoire des arts : or personne assurément n'a su donner à sa musique mieux que Boieldieu une couleur particulière, un style approprié à l'objet qu'il se proposait de réaliser.

Le premier opéra qu'il écrivit après son retour à Paris, fut *Jean de Paris*. Pendant qu'il le composait, il fit jouer à l'Opéra-Comique *Rien de trop* et *La Jeune femme colère*, qui n'étaient pas connus en France. Dans les premiers mois de 1812, *Jean de Paris* fut représenté au théâtre Feydeau, avec un succès éclatant. Tout ce que l'Opéra-Comique comptait d'artistes de talent, Ellevion, Martin, Juliet, M[lle] Regnault, M[me] Gavoudau, s'empressèrent à seconder le génie du compositeur, et prêtèrent à son ouvrage le charme d'une exécution parfaite en son genre. Les musiciens remarquèrent la fermeté de manière, la certitude d'effets que Boieldieu avait acquises depuis son départ pour la Russie. Si l'instruction première avait manqué dans ses études harmoniques, ses propres observations lui avaient appris ce qu'aucun maître ne lui avait enseigné ; son style avait acquis une correction remarquable ; son instrumentation était devenue plus brillante, plus sonore, plus colorée ; enfin Boieldieu n'était pas seulement un agréable et spirituel compositeur : il se montrait, dans *Jean de Paris*, digne émule de Méhul et de Catel, qu'il avait considérés long-temps comme ses maîtres.

Après *Jean de Paris* vint *Le nouveau Seigneur de village* (joué en 1813) ; charmante production dont toutes les parties offrent, chacune en leur genre, un modèle de perfection. Les circonstances fâcheuses où se trouvait la France à cette époque firent demander par le gouvernement aux différens théâtres de la capitale des pièces propres à ranimer l'amour de la patrie dans la population, et Boieldieu fut chargé d'écrire la musique de *Bayard à Mézières*, conjointement avec Cherubini, Catel et Nicolo Isouard. Cet ouvrage fut joué vers la fin de l'année 1813, après les revers de la campagne d'Allemagne. Ce fut par une

association du même genre, mais dans des circonstances différentes, que Boieldieu fit avec Kreutzer, en 1814, la musique du petit opéra, intitulé : *Les Béarnais*. En 1815, il donna sous son nom et sous celui de Mme Gail, un opéra en un acte, intitulé : *Angela ou l'atelier de Jean Cousin;* il n'avait écrit pour cet ouvrage qu'un duo, mais ce morceau était digne de ce qu'il a fait de mieux. C'est peut-être ici le lieu de relever l'erreur des biographes qui ont écrit que Mme Gail était élève de Boieldieu. A cette époque il ne songeait point encore à former d'élèves, et même il ne savait trop comment s'y prendre pour donner des leçons de composition; lui-même l'a répété souvent. Mme Gail n'a jamais eu d'autre maître que l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*.

Aux ouvrages qui viennent d'être cités succéda *La Fête du Village voisin*, comédie froide et peu favorable à la musique, que le talent de Boieldieu put seul soutenir et faire rester au théâtre. De tous ceux dont ce compositeur a écrit la musique, ce fut incontestablement celui qui lui offrit le plus de difficultés, et qui exigea de lui le plus d'habileté. Deux trios du premier acte, des couplets charmans, un quintetto et le délicieux contabile (*Simple, innocente*, etc.), chanté par Martin, seront toujours considérés comme des modèles de musique spirituelle et mélodieuse. Quelque temps auparavant Boieldieu avait protégé les premiers essais d'Hérold dans la carrière du théâtre, en l'admettant comme collaborateur dans son opéra de circonstance intitulé : *Charles de France*. Le jeune artiste en a conservé pendant toute sa vie, trop courte, hélas! une vive reconnaissance. Après la représentation de *La Fête au Village voisin*, il s'écoula près de deux années pendant lesquelles la mise en scène d'aucun ouvrage ne signala l'activité de Boieldieu. Il ne s'était pas condamné au repos, car la composition de la musique du *Chaperon rouge* l'occupait presque sans relâche. Méhul avait cessé de vivre en 1817, et l'Institut avait appelé Boieldieu à remplir sa place. Celui-ci crut que l'obligation lui était imposée de justifier ce choix honorable par quelque grande composition; il entreprit d'écrire *Le Chaperon*. Il s'agissait, comme on l'a dit, de faire de cet ouvrage un discours de réception; ce fut ce qui détermina Boieldieu à y donner plus de soins qu'à aucune autre de ses productions. Le succès justifia les espérances de l'artiste et du public, et la première représentation, donnée au mois de juillet 1818, fut pour l'auteur un véritable triomphe. Dix-sept années se sont écoulées depuis lors, et les applaudissemens de toute l'Europe ont confirmé ceux des habitués de l'Opéra-Comique. Dans *Le Chaperon rouge*, la manière de Boieldieu est plus grande, les idées sont plus abondantes, le coloris musical est plus varié que dans les ouvrages précédens. Une composition de cette importance avait manqué jusqu'alors à l'auteur du *Calife*, de *Ma Tante Aurore* et de *Jean de Paris;* désormais il ne lui restait plus qu'à jouir de ses succès.

Les efforts de travail qu'avait coûtés cette production à Boieldieu lui causèrent une maladie grave qui rendit impérieusement nécessaire un long repos. Il se retira à la campagne et y vécut quelque temps dans un oubli presque complet de la musique, uniquement occupé du soin d'orner une propriété qu'il avait récemment acquise. Ce fut vers cette époque que le titre et les fonctions de professeur de composition au conservatoire de Paris lui furent offerts; l'espoir de communiquer à de jeunes musiciens les lumières de son expérience les lui fit accepter; mais il obtint l'autorisation de donner ses leçons chez lui, où ses élèves venaient chercher un utile enseignement, croyant n'assister qu'à de spirituelles causeries. Ce temps est celui du repos le plus long que Boieldieu ait pris dans sa carrière; car, à l'exception de son ancien opéra des *Voitures versées* qu'il retoucha, et pour lequel il écrivit quelques morceaux, il ne donna rien d'impor-

tant dans l'espace de sept années. En 1821, il écrivit, il est vrai, *Blanche de Provence ou la cour des Fées*, grand opéra en trois actes, en société avec Kreutzer, MM. Berton, Cherubini et Paër, et en 1824, il fit à peu près un acte de *Pharamond;* mais on sait que ces ouvrages de circonstance ne comptent presque point parmi les productions d'un artiste de talent. Avec la certitude qu'ils ne sont destinés qu'à avoir une courte existence, on se sent peu disposé à y donner beaucoup de soins; le succès cause peu de plaisir, et la chute, si elle a lieu, n'attriste personne.

Cependant, malgré le long silence que gardait la muse de Boieldieu, on savait que cet artiste travaillait; le titre de son opéra futur était même connu, et tout le monde parlait de *La Dame Blanche* long-temps avant que cette partition fût mise à l'étude. Boieldieu, que tant de succès n'avaient point enhardi, se méfiait de la faveur publique et craignait qu'un repos de plusieurs années ne l'eût fait oublier. Il hésitait donc à faire (comme on dit au théâtre) *sa rentrée;* et malgré les heureuses inspirations qui abondaient dans son nouvel ouvrage, il employait plus de temps à corriger et à refaire les morceaux de cet opéra qu'il n'en avait jamais mis à aucun de ses ouvrages. Enfin, M. Guilbert de Pixérécourt, alors directeur de l'Opéra-Comique, parvint à le déterminer à tenter l'épreuve qu'il redoutait, et *La Dame Blanche* fut accueillie avec des transports unanimes d'admiration. Ce fut au mois de décembre 1825 qu'on donna la première représentation de cet opéra; près d'un an après, et lorsque cent cinquante épreuves de la même pièce eurent été faites, la foule des spectateurs inondait encore la salle Feydeau chaque fois que cet ouvrage était joué. Le succès fut le même partout; la nouvelle musique de Boieldieu fut chantée dans tous les concerts, dans tous les salons, et ses motifs servirent de thèmes à mille arrangemens divers. Le développement progressif des facultés du compositeur, qui n'avait cessé de se faire apercevoir depuis ses premiers essais de musique dramatique, n'a jamais été plus sensible que dans *La Dame Blanche*. Jamais son style n'avait été plus varié; jamais il n'avait montré autant de force expressive; jamais son instrumentation n'avait été si brillante; jamais enfin il n'y avait eu autant de jeunesse et de nouveauté dans ses compositions; cependant il était resté lui-même et n'avait rien emprunté à la musique rossinienne. Il est même remarquable qu'il ait pu varier comme il l'a fait les effets de son nouvel opéra, faisant peu d'usage de modulations, affectionnant les tons principaux de ses morceaux, et n'employant que des harmonies simples et sans recherche. Rien n'indique mieux la facilité d'invention mélodique que cette unité tonale unie à la simplicité d'harmonie.

L'effet ordinaire des grands succès obtenus par Boieldieu était de lui inspirer pour l'avenir la crainte de ne pas se soutenir à la même hauteur, et d'être dans d'autres productions inférieur à lui-même. Cette crainte n'était pas étrangère aux longs intervalles qu'il y avait en quelquefois dans l'apparition de ses ouvrages. Après *La Dame Blanche*, elle se reproduisit plus forte qu'auparavant. Depuis long-temps un poëme d'opéra avait été livré à Boieldieu par M. Bouilly : c'était celui des *Deux Nuits*. Le compositeur en trouvait le sujet fort beau, mais il y désirait de notables changemens : M. Scribe se chargea de les faire, mais toutes les difficultés n'avaient pas disparu; il en était dans cet ouvrage qui devaient faire échouer le musicien : malheureusement Boieldieu ne les aperçut pas. Tant de fois il avait sauvé de faibles pièces par son talent, qu'il crut pouvoir faire encore un miracle de ce genre : ce fut une erreur. Près de quatre années s'étaient écoulées depuis le succès de *La Dame Blanche*, lorsqu'on donna la première représentation des *Deux Nuits* (au mois de mai 1829). Ainsi qu'il arrivait à chaque ouvrage nouveau de Boieldieu, celui-ci était attendu

avec une vive impatience. La partition avait été achetée à haut prix par l'éditeur de *La Dame Blanche*, avant qu'elle fût connue; tont enfin présageait an compositeur un triomphe nouvean. Tant d'espérances ne se réalisèrent pas; *Les Deux Nuits* n'obtinrent qu'un succès incertain. Fatal onvrage! Plusieurs fois Boieldieu avait été contraint de cesser d'y travailler à canse dn dérangement do sa santé; après qu'il eut été représenté, il lni donna la mort; son espoir déçu se transforma en un secret et violent chagrin. Peu de temps après se déclarèrent les promiers symptômes de la cruelle maladio qui lo condnisit au tombeau.

Le besoin do repos lui avait fait demander sa retraite comme professeur dn conservatoire : l'administration de la liste civile eut égard aux services rendus à l'art par ses onvrages, et sa pension fut convenablement réglée. Il y avait d'autant plus de justice à cela quo Boieldieu venait d'être privé d'une pension de 1200 francs qui lui avait été accordée par l'Opéra-Comique, en reconnaissance des avantages qno le théâtre avait trouvés dans la représentation de do ses ouvrages. Un nouvel entreprenaur avait succédé à l'ancienne société des acteurs, et n'avait pas voulu sonscrire aux engagemens contractés par elle. Ontre la pension de retraite honorable accordée à Boieldieu commo professeur du conservatoire, lo roi lni en donna une autre sur sa cassette. Le digne artiste no jouit pas long-temps de ces avantages, car la révolution de juillet ayant éclaté, non seulement la pension de la casette disparut avec l'ancienne royauté, mais dans un travail de révision sur les pensions de l'Opéra et du conservatoire, il se trouva que qnelques mois lni manqnaient pour avoir droit à la sienne, et une partie de son revenu lui fut enlevée. Ainsi, aux douleurs de la phthisie laryngée qui menaçait les jours de Boieldieu, vinrent se joindre des inquiétudes sur son avenir. Le mal empirait chaque jour; tous les remèdes étaient employés, sans qu'il en résultât aucune amélioration sensible dans l'état dn malade. Un voyage à Pise fut conseillé; Boieldieu le fit et ne s'en trouva pas mieus. Il revint à Paris plus faible, plus souffrant qu'il n'en était parti, éprouvant d'ailleurs le besoin de remplacer les ressources dont il avait été privé, et contraint do demander à reprendre des fonctions de professeur qu'il n'était plus en état do remplir. On les lui rendit, et le ministre do l'intérieur lui accorda sur les fonds des beaux-arts une pension do 3000 francs; mais, hélas! il n'était pas destiné à jouir loog-temps des avantages de sa nouvelle position. Sa santé continuait à dépérir; il espéra la rétablir par l'usago des bains dn midi qui lui avaient fait quelque bien autrefois, et il voulut en essayer. Cependant le voyage était difficila à faire dans l'état d'abattement où étaient ses forces; il partit néanmoins, arriva avec peine jusqu'à Bordeaux, voulut pousser plus loin, mais fut obligé de revenir en cette ville, effrayé par les progrès du mal. Alors l'idée d'une fin prochaine vint se présenter à l'esprit de l'artiste, accompagnée dn vif désir de revoir encore une foia sa maison de campagne de Jarcy, près de Grosbois, où il avait autrefois passé d'heureux joura; sa famille éplorée l'y ramena mourant. Peu de jours après tout espoir fut perdu, et Boieldieu s'éteignit, le 8 octobre 1834, dans les bras de ses amis. Ses obsèques furent célébrées dans l'église des Invalides; tout ce qu'il y avait d'artistes ot d'hommes de lettres distingués y assistèrent, et le *Requiem* de Cherubini y fut exécuté par un nombre considérable de chanteurs et d'instrumentistes.

Boieldieu avait eu lo titre d'accompagnateur-adjoint de la chambre du roi, au mois de septembre 1815; la duchesse de Berry lui accorda celui de compositeur de sa musique au mois de janvier 1821; dans la même année le roi le nomma chevalier de la légion d'honneur. Lorsqu'il en reçut la décoration (au mois de mai) il

exprima le regret que Catel ne l'eût pas obtenue avant lui, et se mit à faire des démarches pour la lui faire avoir : il réussit, mais Catel, trop philosophe pour désirer de telles faveurs, montra plus d'étonnement que de reconnaissance en recevant celle-ci. L'auteur de la notice sur Boieldieu, insérée dans la *Biographie Universelle* de M. Michaud, dit que depuis son divorce avec Clotilde, le compositeur avait épousé en secondes noces la sœur de Mlle Philis, qui avait joué plusieurs rôles de ses opéras, tant à Paris qu'en Russie : ce fait n'est pas exact, car il n'y a jamais eu de divorce entre Boieldieu et Clotilde. Celle-ci est morte à Paris le 15 décembre 1826, et ce n'est qu'après cet événement que Boieldieu a contracté un nouveau mariage. Il a laissé un fils, nommé Adrien comme lui, et qui a été son élève pour la composition. Le gouvernement français a accordé une pension de 1200 francs à ce jeune homme, en mémoire de son père. Les principaux élèves de Boieldieu sont MM. Zimmermann pour le piano, Adolphe Adam et Théodore Labarre pour la composition.

BOISGELOU (FRANÇOIS-PAUL ROUALLE DE), conseiller au grand conseil, naquit à Paris, le 10 avril 1697, et mourut dans cette ville, le 19 janvier 1764. Il s'était appliqué à la haute analyse et à la théorie de la musique; nous ne parlerons ici que de cette dernière. L'objet de son système était de trouver entre les intervalles des rapports symétriques en y appliquant le calcul. J.-J. Rousseau a voulu donner une analyse de ses travaux à l'article *système* de son Dictionnaire de musique; mais il a rendu inintelligible tout ce qu'il en a dit, parce qu'il ne l'entendait pas lui-même. M. Suremain-Missery a depuis essayé d'arriver à la solution du même problème par des voies différentes.

BOISGELOU (PAUL-LOUIS ROUALLE DE), fils du précédent, né le 27 juin 1734, a servi dans les mousquetaires noirs, avec le brevet de capitaine de cavalerie, jusqu'à la réforme de cette compagnie. Il fit ses humanités au collége de Louis-le-Grand, et y commença l'étude du violon, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'encore enfant, il était cité comme un prodige. C'est de lui que J.-J. Rousseau a dit : « J'ai vu, chez « un magistrat, son fils, petit bonhomme « de huit ans, qu'on mettait sur la table « au dessert, comme une statue au milieu « des plateaux, jouer là d'un violon pres- « que aussi grand que lui, et surprendre « par son exécution les artistes mêmes. » (*Émile, liv.* 2.) M. de Boisgelou a fait graver à Paris *six duos pour deux violons*, op. 1. On lui doit aussi un travail considérable, entrepris par zèle pour l'art et d'une manière purement bénévole, sur la partie musicale de la Bibliothèque du Roi, dans laquelle est comprise la collection de Brossard, montant à près de 3000 articles rares. Le travail de M. de Boisgelou consiste en un *Catalogue général*, par ordre alphabétique d'auteurs, formant un fort volume in-fol., et deux autres catalogues par ordre de matières, l'un pour la partie littéraire de la musique, l'autre pour les œuvres pratiques et les collections. Ces deux derniers contiennent une multitude de détails qui ne manquent pas d'intérêt, sur les auteurs, les éditions, et la nature des ouvrages. M. de Boisgelou n'avait pas assez de connaissances théoriques et historiques pour ce travail; mais il y a suppléé par beaucoup d'exactitude. Il avait entrepris, pour compléter son travail, un catalogue historique des auteurs; mais il n'a pas eu le temps de l'exécuter, et n'a disposé que quelques notes assez curieuses : Sa mort, arrivée le 16 mars 1806, ne lui a pas permis d'accomplir ce dessein. J'ai beaucoup profité de ses recherches. Après sa mort, la belle bibliothèque qu'il avait formée a été vendue. Plusieurs de ses ouvrages, et particulièrement deux volumes de notes manuscrites, sur des musiciens et des livres curieux, ont été acquis par Perne, et sont maintenant en ma possession.

BOISMORTIER (JOSEPH BODIN DE), compositeur médiocre, né à Perpignan, en 1691, vint à Paris de bonne heure; et mourut dans cette ville en 1765. Il a mis en musique trois opéras : 1° *Les voyages de l'Amour*, ballet en quatre actes, représenté en 1736; 2° *Don Quichotte chez la duchesse*, en trois actes, 1743; 3° *Daphnis et Chloé*, pastorale, 1747; celui-ci est, dit-on, son meilleur ouvrage; 4° *Daphné*, 1748, ballet non représenté. Il a fait en outre graver : 1° Deux recueils de motets; 2° Six recueils de cantates françaises; 3° Airs à chanter et vaudevilles, œuvre 16; 4° Trios pour deux violons et basse, œuvre 18; 5° Sonates de violoncelle, op. 26 et 50; 6° Sonates pour deux bassons, op. 14 et 40; 7° Sonates pour la viole, op. 10; 8° Pièces diverses pour la viole, op. 31; 9° Sonates pour la flûte, op. 3, 9, 19, 35 et 44; 10° Duos pour deux flûtes, op. 1, 2, 6, 8, 13 et 25; 11° Trios pour flûte, violon et basse, op. 4, 7, 12, 37, 39 et 41; 12° Concertos pour flûte, op. 15, 21 et 31; 13° Suites de pièces pour deux musettes, op. 11, 17, 27; 14° *Les gentillesses*, cantatilles; 15° *Les amusemens de la campagne*. Boismortier était fort distrait, et bien qu'il fût un des maîtres de chant de l'Opéra, il ne put jamais diriger l'exécution de sa musique; aussi disait-il aux directeurs de l'Opéra et du Concert spirituel: *Messieurs, voilà ma partition; faites-en ce que vous pourrez, car, pour moi, je n'entends pas plus à la faire valoir que le plus petit enfant de chœur.* Il avait de l'esprit, des saillies agréables et plaisantes. Malgré le peu de cas qu'on doit faire de sa musique en général, on ne peut nier qu'il ne fût bon harmoniste pour son temps, et l'on voit qu'il aurait pu mieux faire; mais il travaillait vite pour gagner de l'argent, et ses ouvrages ne lui coûtaient que le temps de les écrire. Lui-même les estimait fort peu. Cependant, dans cette quantité prodigieuse de musique qu'il a composée, tout n'est pas à mépriser : son motet *Fugit nox* a eu long-temps de la réputation.

BOILLY (ÉDOUARD), fils d'un peintre de genre de ce nom qui a eu quelque célébrité, est né à Paris en 1799. Il étudia d'abord le dessin et la gravure, mais son goût décidé pour la musique lui fit quitter l'exercice de ces arts; il entra au conservatoire de Paris, et devint en 1821 élève de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, qui lui enseigna le contrepoint et la fugue; puis il passa sous la direction de Boieldieu pour ce qu'on appelait alors au conservatoire *le style idéal*. En 1823, il se présenta au concours de l'Institut, et y obtint le premier grand prix de composition. Le sujet était la cantate de *Thisbé*. Devenu par son triomphe pensionnaire du gouvernement, il alla passer quelques années à Rome et à Naples, puis parcourut l'Allemagne, et revint enfin à Paris, en 1827. Depuis cette époque il a composé la musique de plusieurs opéras-comiques; mais les fréquentes mutations de directeurs et d'entrepreneurs de ce spectacle furent cause que les pièces sur lesquelles il avait écrit furent refusées par les nouvelles administrations et refusées, en sorte que les travaux du musicien furent perdus. Dégoûté par tant d'ennuis, M. Boilly a fini par renoncer à l'art auquel il avait consacré sans fruit les dix plus belles années de sa vie, et s'est livré de nouveau à celui de la gravure.

BOISQUET (FRANÇOIS), littérateur, né à Nantes vers 1783, et membre de la société des arts et des sciences de cette ville, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Essais sur l'art du comédien chanteur*. Paris, Lonchamps, 1812, in-8°. Il y a quelques bonnes observations dans ce livre, dont le cadre est neuf; mais on y trouve en général les fausses idées que la plupart des littérateurs ont données long-temps en France comme des théories de la musique dramatique et du chant expressif.

BOISTARD DE GLANVILLE (GUILLAUME-FRANÇOIS), membre de l'académie de Rouen, naquit dans cette ville, vers

1774. Il a fait imprimer plusieurs dissertations parmi lesquelles on remarque : *Considérations sur la musique*. Rouen, 1804, in-8°.

BOKEMEIER (HENRI), compositeur estimé, et savant écrivain sur la musique, naquit à Immensen près de Celle, au mois de mars 1679, fréquenta d'abord l'école de ce lieu, puis celle de Burgdorf. Depuis 1693 jusqu'en 1699, il continua ses études dans les colléges de Brunswick, et en 1702, il se rendit à l'université de Helmstadt pour y étudier la théologie. Admis comme chantre à l'église Saint-Martin de Brunswick en 1704, il crut devoir s'occuper de la musique plus sérieusement qu'il ne l'avait fait jusque-là, et il prit des leçons de composition chez le directeur de musique G. Oesterreicht. En 1713, il fut appelé en qualité de chantre à Husum, dans le comté de Schleswig-Holstein. Dans cette position, il se lia d'amitié avec le maître de chapelle Barth. Bernhardi qui le décida à se détacher de plus en plus de la théologie, et à se livrer entièrement à la musique. En 1716, il donna sa démission de chantre à Husum; l'année d'après il se rendit à Brunswick, et de là, à Wolfenbüttel, où il prit possession de la place de chantre qu'il garda jusqu'à la fin de ses jours. Les ouvrages de Mattheson lui fournirent la première occasion de se faire connaître comme écrivain sur la musique. Mattheson s'était prononcé contre l'usage des canons dans la composition, et les avait considérés comme inutiles dans son *Nouvel Orchestre* (T. II. p. 139). Bokemeier se fit le défenseur des canons, dont il faut pourtant bien avouer que les anciens maîtres ont quelquefois abusé. Les lettres qu'il écrivit sur ce sujet à Mattheson, et les réponses de celui-ci se trouvent dans la *Critica musica* de ce dernier (p. 240 et suiv., et 257 et suiv.). Chose rare, le résultat de la discussion fut une amitié constante entre les antagonistes. Bokemeier rectifia ses idées d'après celles de Mattheson, et fit en quelque sorte une rétractation de ses premières opinions dans l'*Essai sur la mélodie*, qu'il fit insérer dans le deuxième volume de la *Critica musica* (p. 254). Ce furent aussi ses nouvelles doctrines qui lui dictèrent son écrit intitulé : *Kern melodisches Wissenschaft* (Nœud de la science mélodique), qu'il présenta en 1736 au consistoire de Wolfenbüttel, et qui fut inséré par extrait dans le deuxième volume de la Bibliothèque musicale de Mitzler. Ses premières compositions pour l'église avaient été dans le style ancien, mais après sa dispute sur les canons, il changea aussi son style, et en adopta un plus léger. Bokemeier avait conçu, en 1725, le plan d'une association musicale, qui fut réalisé en 1738, par Mitzler : celui-ci présenta cette idée comme la sienne, ce qui n'empêcha pas Bokemeier de devenir membre de cette association en 1739. Il mourut le 7 décembre 1751. Le pasteur Dommrich, de Wolfenbüttel, écrivit son éloge et le fit imprimer l'année suivante. On a de Bokemeier un traité du chant divisé en quatre parties, qui a été publié en 1724. Les compositions de ce musicien sont restées en manuscrit, et se trouvent aujourd'hui difficilement, même en Allemagne.

BOLICIO ou BOLICIUS (NICOLAS). Voyez WOLLICK.

BOLIS (SÉBASTIEN), compositeur de l'école romaine, maître de chapelle à Saint-Laurent *in Damaso*, a écrit des messes et des psaumes à huit parties réelles, q i se trouvent en manuscrit dans quelques bibliothèques de l'Italie.

BOLLIOUD DE MERMET (LOUIS), né à Lyon, le 15 février 1709, est mort dans la même ville en 1793. Sa famille était distinguée dans la magistrature; il fut long-temps secrétaire de l'académie de Lyon. On a de lui : *De la corruption du goût dans la musique française*. Lyon, 1746, in-12. « Cet auteur estimable, dit « M. de Boisgelon fils (*Catalogue mss. des* « *livres sur la musique de la Bibliothèque* « *du roi*), pouvait d'autant mieux être « bon juge en cette matière, que les meil-

« leurs organistes ne manquaient pas d'al-« ler l'entendre, lorsqu'il s'amusait à « jouer de l'opéra dans les églises de Paris.» On ne conçoit pas, cependant, comme le goût de la musique pouvait se corrompre en France en 1746. Une traduction allemande de ce petit ouvrage, avec des notes de Freytag, a paru à Altenbourg en 1750. On trouve l'analyse de cette traduction dans *Le musicien critique de la Sprée* (de Marpurg), p. 321.

BOLOGNA (MICHEL-ANGE), sopraniste, né à Naples, en 1756. Après avoir étudié l'art du chant pendant plusieurs années au conservatoire de *la Pietà*, il passa à Munich comme chanteur du prince électoral de Bavière. En 1783, il fit partie de la troupe italienne de la cour. Les opéras dans lesquels il eut le plus de succès sont : 1° *L'Artemise*, de Prati, et *Castore e Polluce* de Vogler. En 1786, il se retira du théâtre, et se fixa à Munich, où il vivait encore en 1812. Il eut la réputation d'un chanteur habile et d'un bon acteur.

BOMBET (ALEXANDRE-CÉSAR). *Voyez* BEYLE.

BOMPORTO (FRANÇOIS-ANTOINE), ou Bomporti. *Voyez* BONPORTI.

BOMTEMPO (J.-D.), habile pianiste, né à Lisbonne en 1781, vint s'établir à Paris vers 1806, et se livra à l'enseignement du piano. Quelques années après, il quitta cette ville pour se rendre à Londres; mais le climat de l'Angleterre ne convenant point à sa santé, il revint à Paris en 1818, et s'y fit entendre dans quelques concerts. Deux ans après il quitta définitivement la France pour retourner en Portugal, où il s'est fixé. En 1820, il avait écrit vingt-deux œuvres pour son instrument, parmi lesquels on remarque deux concertos avec orchestre, des sonates, œuvres 1 et 5, plusieurs fantaisies et airs variés. Ses variations sur la *fandango* ont eu beaucoup de succès. Il a publié aussi une *Messe de Requiem* à quatre voix, avec orchestre, œuvre 23, Paris, Leduc, 1819. C'est un ouvrage bien fait.

BONA (JEAN), savant cardinal, naquit à Mondovi, en Piémont, au mois d'octobre 1609. Il entra en 1625 dans l'ordre des *Feuillans*, dont il devint général en 1651. Clément IX le fit cardinal en 1669. Il mourut à Rome le 25 octobre 1674. On lui doit un livre intitulé : *De divina Psalmodia, sive psallentis ecclesia harmonia, Tractatus historicus, symbolicus, asceticus*. Rome, 1653, in-4°. Il y en a d'autres éditions, d'Anvers, 1677, in-4°, Paris, 1678, in-8°, Anvers, 1723, in-folio. On trouve aussi cet ouvrage dans les éditions complètes des œuvres de Bona, notamment dans celle de Turin, 1747, 4 vol. in-folio. Il contient des renseignemens intéressans sur les tons de l'église, le chant des diverses parties de l'office, l'introduction des orgues et des autres instrumens de musique dans l'office divin.

BONA (VALERIO), moine de l'ordre des conventuels de S.-François ou grands cordeliers, naquit à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, et non à Milan, comme le disent Quadrio et Picinelli. Après avoir été pendant quelque temps maître de chapelle à la cathédrale de Verceil, il passa à Mondovi, en la même qualité. Cozzando (Libraria Bresciana, p. 313) dit qu'il avait une très belle voix et qu'il était un chanteur très habile. Il paraît par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était, en 1596, maître de musique à Saint François de Milan. Bona est à la fois recommandable et comme théoricien, et comme compositeur. Les traités publiés par lui, sont: I. *Regole del contrapunto e composizione brevemente raccolte da diversi autori; operetta molto facile ed utile per i scolari principianti*. *Cazale*, 1595, in-4°. II. *Esempi delli passagi delle consonanze e dissonanze, e d'altre cose pertinente al compositore*, Milan, 1596, in-4°. On y trouve de la clarté et une simplicité de doctrine remarquable pour le temps. Parmi les compositions de Bona, on distingue : 1° *Motetti a* 8 *voci*, Milan, 1591; 2° *Lamentazioni, con l'Orazione di Gere-*

mia, a 4 voci, Venise, 1591; 3° *Messe e Motetti a 3 voci*, Milan, 1594; 4° *Canzoni a sei*, Vienne, 1598; 5° *Canzonetti a 3 voci, lib. 3 et 4*, Milan, 1599; 6° *Madrigali a 5 voci*, Milan, 1600; 7° *Madrigali a 5 voci*, Milan, 1601; 8° *Motetti a 6 voci, lib. 1*; 9° *Messe e Motetti a 2 cori, lib. 2, a 8 voci*, Venise, 1601; 10° *Pietosi affetti e lagrime del penitente*, Venise; 11° *Madrigali a 5 voci, lib. 3*, Venise, 1605; 12° *Motetti a due*, Venise, *presso Bart. Magni*; 13° *Missa a 4 chori e Salmi*, Venise 1611. Cozzando (Loc. cit.) dit que Bona vivait encore en 1619. La Bibliothèque du Roi possède aussi un ouvrage de Bona, intitulé : *Introïtus Missarum octo Vocum omnibus festis totius anni accommodatis*. Anvers, 1639, in-4°.

BONADIES (JEAN). *Voyez* GUTENTAG.

BONAFINI (Mme), fut une cantatrice distinguée dans la deuxième partie du dix-huitième siècle. Née en Italie, elle fut conduite à Dresde dans sa jeunesse, et y reçut son éducation musicale. En 1780, elle voyagea en Russie, et fut admirée à la cour de Pétersbourg pour son talent et sa beauté. A l'âge de seize ans, elle s'était mariée secrètement avec un officier prussien qui fut tué en Bavière. En 1783 elle retourna en Italie, et s'y maria de nouveau secrètement avec un homme fort riche. Reichardt la rencontra à Modène, en 1790; elle étoit olors retirée du théâtre, passant l'été dans une belle campagne et l'hiver à Venise. Ce maître parle avec enthousiasme, et de son chant expressif, et des grâces de sa personne. Garami, qui la vit deux fois à Modène, la nomme dans ses mémoires secrets sur l'Italie, *l'Aspasie de Modène*, et dit que, par son esprit, ses talens et sa beauté, elle attirait près d'elle la meilleure société de cette ville. Mme Bonafini mourut à Venise, vers 1800.

BONAGIONTA (JULES), musicien de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, était né à San-Genesio, vers 1530. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Canzonette napoletane e veneziane a tre voci*, Venise, 1562, in-8°; 2° *Il Desiderio, madrigali a quattro e cinque voci*, ibid, 1566; 3° *Motetti a cinque e sei voci*, ibid., in-4°; 4° *Misse a quattro e cinque voci*, Milan, 1588, in-4°.

BONANNI (PHILIPPE), jésuite, né à Rome, le 16 janvier 1638, mourut dans la même ville, le 30 mars 1825. Au nombre de ses ouvrages on trouve le suivant : *Gabinetto Armonico pieno di stromenti sonori, spiegati*, Rome, 1723, in-4° avec 177 planches. *La Biographie universelle* indique une édition de ce livre datée de 1716; mais elle n'existe pas; ce qui le prouve, c'est qu'au titre de l'édition donnée en 1776 par l'abbé H. Cérutti, on lit : *Seconda edizione*. (Voyez Cérutti.) C'est un livre rempli d'erreurs et de désordre. La version de l'abbé Cérutti est plutôt une imitation qu'une traduction véritable.

BONAPARTE (LOUIS), comte de Saint-Leu, ex-roi de Hollande, troisième frère de l'empereur Napoléon, est né à Ajaccio le 2 septembre 1778. Entré fort jeune au service, il suivit son frère en Italie et en Égypte. Ennemi des grandeurs, aimant les arts, les lettres et la philosophie, il fut fait roi malgré lui, et marié contre son gré à la fille de l'impératrice Joséphine, Hortense Beauharnais. Il saisit la première occasion d'abdiquer le faible pouvoir qu'on lui avait donné, et se sépara de la femme qu'on lui avait imposée. Tour à tour il se retira en Styrie, en Suisse, à Rome et enfin à Florence, où le reste de sa vie s'écoule dans des souffrances physiques et dans des jouissances morales, cultivant les lettres pour lesquelles il était né, et faisant du bien à tout ce qui l'entoure, comme il le faisait sur le trône. Des romans, des poésies et des documens historiques sur l'administration de la Hollande pendant son règne, ont été publiés par lui. L'ouvrage qui lui fait donner une place dans ce Dictionnaire historique est d'un autre genre. En 1814, la seconde classe de l'Institut de France avait mis au concours cette question : *Quelles*

sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française : cette question fut traitée par le prince qui, lui-même, avait proposé le prix sous le voile de l'anonyme. Ce fut à propos de cette même question que Louis fit demander à l'abbé Baini la solution de seize questions auxquelles le savant directeur de la chapelle sixtine répondit par son ouvrage intitulé : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico* (*Voyez* BAINI), que le prince fit imprimer à ses frais, et dont il donna ensuite la traduction française sous ce titre : *Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baini, par le comte de Saint-Leu.* Florence, Piatti, 1820, in-8°. Déjà le prince avait tiré parti de ce travail dans son *Mémoire sur la versification française*, dont la troisième édition, en 2 volumes in-8°, a été publiée à Rome, 1825-1826.

BONAVENTURE (LE PÈRE), surnommé *da Brescia*, parce qu'il naquit dans cette ville, dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut moine de l'ordre des frères mineurs. On a de lui : I. *Breviloquium musicale*, Venise, 1497. Il y en a aussi deux autres éditions datées de la même ville, 1511 et 1523, in-4°. II. *Regula Musicæ planæ*, Venise, par Jacq. de Penei da Lecho, in-4°, sans date. J'en possède un exemplaire petit in-4°, où se trouve la date de 1500, ainsi exprimée à la dernière page : *Accuratissime impressum per magistrum Leonardum Pachel ad impensas magistri de Legnano, sub die x septembris* Meeecc. Lipenius en indique une édition de Venise, 1501, in-4°; Cozzando (librer. Bresc. p. 69), une autre de la même ville, 1523, in-8°; La Borde, une quatrième de 1545, in-8°; Gruber, dans sa Littérature de la musique (*Beytræge zur Litter. der Musik*), en cite trois de Nuremberg datées de 1580, 1583 et 1591; enfin, dans la Théorie générale des beaux-arts de Sulzer, article *Choral*, on trouve l'indication d'une traduction italienne de cet ouvrage, sous ce titre : *Regole della musica piana o canto fermo*, Venise, 1570. Ce traité du plain-chant est écrit en un mélange des langues latine et italienne : il est divisé en quarante-deux chapitres. III. *Brevis collectio artis musicæ, quæ dicitur ventura*, resté en manuscrit, et datée de 1489. Le père Martini en possédait une copie. Les ouvrages de Bonaventure de Brescia doivent leurs nombreuses réimpressions, moins au mérite de leur rédaction qu'à celui de leur brièveté. Comme théoricien, cet auteur est inférieur aux bons écrivains de son temps, et surtout à Gafforio.

BONAZZI (ANTOINE), un des plus habiles violinistes de l'Italie, était né à Crémone. Il est mort à Mantoue, en 1802, laissant à ses héritiers une collection d'environ mille concertos, quintetti, quartetti, etc., pour violon ou flûte, parmi lesquels il s'en trouvait un assez grand nombre de sa composition. Il possédait en outre quarante-deux violons de Guarnarius, d'Amati, de Stradivarius et d'autres grands maîtres, lesquels étaient estimés plus de 6500 ducats.

BONAZZI (FERDINAND), premier organiste de la cathédrale de Milan, naquit en cette ville en 1764. Il reçut les premiers principes de son père, et passa ensuite sous la direction de François Pogliani. En quelques années il devint un des premiers organistes de l'Italie. Il vivait encore en 1819. On a de lui des *toccates* pour l'orgue qui n'ont point été gravées.

BONDINERI (MICHEL), né à Florence vers 1750, s'est fait connaître comme compositeur dramatique, dès 1784, par l'intermède intitulé *La serva in Contessa*, à Florence; tous ses autres ouvrages ont été écrits pour la même ville. Les plus connus sont : *I Matrimoni in cantina*, 1785; *La Locandiera*, 1786; *Le spose provenzali*, 1787; *La finta nobile*, 1787; *L'Autunno*, 1788; *Il Maestro perseguitato*, 1788; *Ogni disuguaglianza amore ugua-*

glia, 1788; *Il vecchio Spezziale deluso in amore*, 1791. On ignore si ce compositeur vit encore.

BONDIOLI (GIACINTO), dominicain, né à Quinzano près de Brescia vers la fin du 16e siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Misse e litanie a quattro voci*; 2° *Compiete, Litanie ed Antifonie a quattro voci*, Venise; 3° *Salmi intieri brevemente concertati a cappella a quattro voci con l'organo*, op. 4°, Venise, 1622, in-4°; 4° *Salmi a otto voci con ripieni*, Venise, 1628; 5° *Salmi a tre voci*, Venise, 1643.

BONELIO (AURÉLIEN), peintre et musicien, né à Bologne, en 1569, vivait à Milan en 1600. Il a fait imprimer à Venise, en 1596, le premier livre de ses *Villanelle* à trois voix.

BONESI (BENOIT), né à Bergame vers le milieu du 18e siècle, eut pour maître de chant Aug. Cantoni, élève de Bernacchi. Il étudia aussi la composition pendant dix années sous la direction d'André Fioroni, élève de Léo, et maître de chapelle de la cathédrale de Milan. En 1779, Bonesi vint à Paris et fut employé comme maître de chant au théâtre de la Comédie italienne. Le 16 décembre 1780, il donna à ce théâtre *Pygmalion*, duodrame en un acte. L'année suivante il fit entendre au concert spirituel l'oratorio de *Judith* qui fut trouvé froid, et qui eut peu de succès. Dans le même temps, il fit représenter au théâtre des Beaujolais le petit opéra intitulé : *La Magie à la mode*, qui fut suivi du *Rosier*, et de quelques autres ouvrages du même genre. Ce fut aussi pour le même théâtre qu'il écrivit, en 1788, le ballet d'*Amasis*. La meilleure production de Bonesi est un livre qui a pour titre : *Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie*, Paris, 1806, in-8°. Les exemples de musique de cet ouvrage sont imprimés avec les caractères de Godefroy. Il y a du savoir, et surtout un savoir d'érudition dans ce livre; mais comme la plupart des auteurs qui ont traité de ce sujet délicat, Bonesi s'est perdu dans une fausse identité de la mesure musicale avec la division du temps dans la poésie. La meilleure partie de son ouvrage est la deuxième qui est relative au rhythme poétique : il y a profité des idées du P. Giov. Sacchi sur la même matière, quoiqu'il le critique quelquefois. Quant aux principes du mécanisme de la mesure musicale, Bonesi ne les a connus que d'une manière fort imparfaite. Le P. Augustin Pisa a donné sur ces principes des idées bien plus justes et plus profondes dans son ouvrage intitulé : *Battuta della musica dichiarata* (Voyez PISA). Bonesi est mort à Paris au commencement de 1812.

BONFI (JULES), guitariste italien du 17e siècle, a publié un traité élémentaire intitulé : *Il Maestro di chitarra*, Milan, 1653.

BONFICHI (PAUL), compositeur, naquit à Lodi en 1773. Dès son enfance il s'appliqua à l'étude de la musique et y fit de rapides progrès. Il entra fort jeune dans l'ordre des frères mineurs conventuels, et ses talens lui firent obtenir plusieurs charges dans son ordre. A la suppression de son couvent, il se retira à Milan, où il était en 1812. Depuis lors il s'est rendu à Rome, et y a séjourné pendant plusieurs années. Ses meilleures compositions sont pour l'église; il a cependant écrit plusieurs morceaux de musique de chambre, vocale et instrumentale, et des symphonies à grand orchestre. On connaît un opéra bouffe intitulé *Lauretta*, dont la musique est d'un compositeur nommé *Bonfichi*; j'ignore si c'est le même que celui qui est l'objet de cet article. Les ouvrages qui ont fait particulièrement la réputation de ce compositeur sont des oratorios qui ont été exécutés avec succès en Italie, et en dernier lieu au couvent de Saint-Philippe de Néri, à Rome. Parmi ses oratorios on remarque : 1° *La morte d'Adamo*; 2° *La Nuvoletta d'Elia*; 3° *Il Figliuol prodigo*; 4° *Il Passagio del mar Rosso*;

5° *La scinda di Giesu Cristo al Limbo.* Celui-ci est le dernier ouvrage de Bonfichi; il a été exécuté pour la première fois à Rome, en 1827. En 1828, ce compositeur a été au nombre des candidats pour la place de maître de chapelle de Saint-Pétrone, à Bologne, et pour succéder au P. Mattei comme professeur de composition à l'Institut de cette ville, mais il n'a point obtenu sa nomination à ces places.

BONFIGLI (ANTOINE), chanteur, né à Lucques, le 26 décembre 1794, n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il parut pour la première fois sur le théâtre. En 1812, il chanta à Milan au petit théâtre *Re*, parcourut ensuite l'Italie, retourna à Milan, en 1823, au théâtre *Carcano*, puis fut engagé comme chanteur à l'Opéra italien de Dresde, et comme membre de la chapelle. Il s'est fait connaître comme compositeur par six ariettes italiennes avec accompagnement de piano, Dresde, Meser, et par six chansons allemandes, *Ibid.*

BONHOMIUS (PIERRE), chanoine de l'église de Sainte-Croix à Liége, au commencement du 17e siècle, s'est fait connaître par la publication de deux ouvrages intitulés : 1° *Melodiæ sacræ quas vulgò mutetas appellant jam noviter* 5-9 *vocibus*, etc., Francfort sur le Mein, 1603, in-4°; 2° *Missæ* 12 *voc.*, Anvers, 1617, in-4°.

BONI (GABRIEL), né à Saint-Flour, fut maître des enfans de chœur à St-Étienne de Toulouse. Il a mis en musique à quatre parties les sonnets de Pierre Ronsard, Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1579, in-4°. On a aussi de lui : *Les quatrains du sieur de Pibrac, mis en musique à trois, quatre, cinq et six parties*, Paris, Adrien Le Roy, 1582; et *Psalmi Davidici novis concentibus sex vocibus modulati, cum oratione regia* 12 *voc. contexta*, Paris, Adrien Le Roy, 1582.

BONI (GAETANO); on connait un compositeur de ce nom dont un opéra intitulé *Tito Manlio* a été représenté à Rome, en 1720.

BONIFACE (BALTHAZAR), jurisconsulte, né à Rovigo, le 5 janvier 1586, devint directeur de l'Académie de Padoue, en 1630. Il a publié un ouvrage intitulé : *Historiæ Ludicræ*, etc. Les huitième et neuvième chapitres traitent de *Musicâ hydraulicâ et mutâ.*

BONIFACIO (JEAN), littérateur, historien et jurisconsulte, naquit à Rovigo, le 6 septembre 1545, et mourut à Padoue, le 23 juin 1635. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Le Arti liberali e meccaniche come sieno state dagli animali irrazionali agli uomini dimostrate*, Rovigo, 1624, in-4°. Il entreprend d'y démontrer que l'invention de la musique est due au chant des oiseaux.

BONINI (PIERRE-MARIE), né à Florence, vers la fin du 15e siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Acutissimæ observationes nobilis disciplinarum omnium musices*, Florence, 1520, in-8°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BONINI (SÉVÈRE), moine de Vallombrose, né à Florence, et compositeur au commencement du 17e siècle, a publié : 1° *Lamento d'Ariana*, cantata, Venise, 1613; 2° *Serena celeste, o Motetti a* 1, 2 *e* 3 *voci*, Venise, 1615.

BONIS (JEAN-BAPTISTE DE), facteur de clavecins à Cortone, en Toscane, vivait dans la première moitié du 17e siècle. Le P. Mersenne dit, dans le *Traité des instrumens à cordes* de son *Harmonie universelle* (p. 215), que cet artiste construisait des clavecins excellens à touches brisées, qu'on pouvait accorder dans une justesse parfaite, suivant les proportions mathématiques des intervalles.

BONIVENTI (JOSEPH), compositeur dramatique, né à Venise, a vécu vers la fin du 17e siècle et dans la première moitié du 18e. Les opéras de sa composition dont je connois les titres sont : 1° *Il gran Macedone*, 1690; 2° *L'Almerinda*, 1691; 3° *L'Almira*, 1691; 4° *La Vittoria nella*

Costanza, 1702; 5° *L'Endimione*, 1709; 6° *Circe delusa*, 1711; 7° *Armida al Campo*, 1707; 8° *La virtù fra i nemici*, 1718; 9° *Arianna abbandonata*, 1719; 10° *L'Inganno fortunato*, 1721; 11° *Il Vinceslao*, à Turin, 1721; 12° *Bertarido, re de' Longobardi*, 1727.

BONJOUR (CHARLES), musicien, né à Paris, devint organiste de l'école militaire en 1786; il vivait encore en 1804. On connaît de lui : 1° *Trios* pour piano et violon, op. 1; 2° Sonates pour piano, op. 2; 3° *Idem*, op. 6; 4° *Distractions musicales* ou préludes pour piano, op. 8. Il a aussi publié : *Nouveaux principes de musique, abrégés et détaillés d'une manière claire et facile*, etc. Paris, 1800, in-4°.

Un autre musicien du même nom a publié trois quatuors pour deux violons alto et basso, Mayence, Schott.

BONMARCHE (JEAN), compositeur belge, né à Ypres, selon quelques auteurs, et selon d'autres, à Valenciennes, vers 1520, fut maître de chapelle de Philippe II, roi d'Espagne, et se retira à Valenciennes dans sa vieillesse. Parmi ses meilleurs élèves on cite Pierre Maillart (voyez ce nom). On trouve quelques morceaux de ce musicien dans les recueils publiés à Anvers et à Paris, de 1545 à 1560.

BONNAY (FRANÇOIS), violiniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, en 1787, a fait représenter au théâtre des Beaujolais les petits opéras dont les titres suivent : 1° *Les deux jaloux ;* 2° *Les curieux punis ;* 3° *La fête de l'arquebuse*. Les ouvertures de ces opéras ont été gravées.

BONNET (PIERRE), médecin de la duchesse de Bourgogne et de la faculté de Paris, naquit dans cette ville, en 1638, et mourut à Versailles, le 19 décembre 1708. L'abbé Bourdelot, son oncle, lui légua sa bibliothèque, à condition qu'il prendrait son nom, et qu'il achèverait l'histoire de la musique et de la danse, qu'ils avaient commencée ensemble. Bonnet se fit en effet appeler *Bonnet-Bourdelot*, et continua ses recherches pour l'histoire de la musique; mais il n'eut pas le temps de publier son livre.

BONNET (JACQUES), frère du précédent, payeur des gages du parlement, naquit à Paris, vers 1644, et mourut en 1724, âgé d'environ quatre-vingts ans. C'était un homme instruit, mais fort épris des chimères de la cabale ; il croyait avoir un génie familier qui lui disait ce qu'il devait faire et ce qui devait lui arriver; sa croyance était si bien établie à cet égard, qu'étant au moment de mourir, il refusait de se confesser, disant qu'il n'était pas encore temps et que son génie ne l'avait pas averti. L'abbé Richard, son ami, parvint cependant à lui démontrer sa folie. J. Bonnet a achevé et publié l'histoire de la musique, commencée par l'abbé Bourdelot, son oncle, et Pierre Bonnet, son frère; la première édition parut sous ce titre : *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, in-12, 1715. La seconde édition a été publiée chez Jeannin, à Amsterdam, sans date, en 4 vol. in-12. Le premier contient l'ouvrage, tel qu'il fut imprimé en 1715, et les trois autres, la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par *le Cerf de la Vieville de Fréneuse* (voyez ce nom). En 1725, une autre édition parut à Amsterdam, chez le Cène, 4 vol. in-12; enfin on en connaît une dernière sous ce titre : *Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française, par M. Bourdelot ;* La Haye et Francfort sur le Mein, 1743, 4 vol. in-12. Cet ouvrage contient des détails intéressans sur Lulli et ses contemporains; mais tout le reste est au-dessous du médiocre.

Bonnet a aussi fait imprimer une *Histoire de la Danse sacrée et profane* (Paris, d'Houry fils, 1723, in-12), ouvrage faible dans lequel on trouve quelques passages relatifs à la musique.

BONNET (JEAN-BAPTISTE), violiniste et compositeur, est né à Montauban, le 23 avril 1763. Élève de Jarnowick et de Mestrino, il acquit en peu d'années une habileté remarquable, et peut-être aurait-il été compté parmi les virtuoses sur cet instrument, s'il se fût fixé à Paris. Mais tour à tour attaché comme premier violon aux théâtres de Brest et de Nantes, il ne pût éviter les inconvénieus do la vie d'artiste dans la province, et, devenu le premier dans le petit cercle où il s'était renfermé, il ne songea plus à en sortir. Vers 1802, M. Bonnet s'est retiré dans sa ville natale, et y a été nommé organiste de la cathédrale. J'ignore s'il vit encore. Cet artiste a beaucoup écrit; on connaît de lui: 1° Six duos pour deux violons, op. 1, Paris, Pleyel; 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2, *Ibid.*; 3° Six duos pour deux violons, deuxième livre de duos, *Ibid.*; 4° premier concerto pour le violon, op. 4, *Ibid.*; 5° Six *idem.*, op. 6, *Ibid.*; 6° Deuxième concerto pour le violon, op. 7, *Ibid.*; 7° Deuxième symphonie concertante pour deux violons, op. 8, *Ibid.*; 8° Six duos pour deux violons, op. 9, divisé en deux livres, Paris, Sieber; 9° Six *idem.*, op. 10, *Ibid.* En 1810. M. Bonnet avait dans son portefeuille huit symphonies concertantes pour deux violons, six concertos, douze divertissemens à grand orchestre, six quatuors pour deux violons, alto et basse, six trios pour deux violons et violoncelle. La musique de cet artiste a eu quelque succès.

BONNEVAL (RENÉ DE), littérateur médiocre, né au Mans, à la fin du 17e siècle, mourut à Paris, au mois de janvier 1760. Il a publié: *Apologie de la musique et des musiciens français, contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur J.-J. Rousseau, ci-devant citoyen de Genève*, Paris, 1754, in-8°. Cette brochure n'est pas une des moins bonnes qui ont été publiées dans la discussion élevée par la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française. Grimm traite De Bonneval avec beaucoup de mépris dans sa correspondance littéraire. Les autres ouvrages de ce littérateur n'ayant point de rapport avec la musique, on n'en parlera pas ici.

BONNEVIN (JEAN), compositeur français, né vers la fin du 15e siècle, fut chanteur de la chapelle pontificale à Rome, et se distingua par son savoir dans le contrepoint.

BONO (JOSEPH), maître de la chapelle impériale et compositeur de la chambre, né à Vienne en 1710, y est mort en 1788. On connaît de lui plusieurs opéras: 1° *Ezio*; 2° *Il vero Omaggio*, 1750; 3° *Natale di Giove*, 1740; 4° *Danza*, 1744, 5° *Il Re pastore*, 1751; 6° *l'Eroe Cinese*, 1752; 7° *l'Isola disabitata*, Vienne, 1752; 8° *Atenaida*, Vienne, 1762; et deux oratorios intitulés: *Isacco* et *San Paolo in Atene*. Gerber dit que Bono fut très habile maître de chant, et qu'il a formé plusieurs bons élèves, parmi lesquels on remarque Thérèse *Triber*.

BONOLDI (CLAUDE), ténor, né à Plaisance, fut dirigé dans ses études par *Carcani* et *Gherardi*, ses compatriotes. Il a eu des succès sur les principaux théâtres d'Italie, notamment à Reggio, en 1811, et à Parme, dans *gli Orazzi e Curiazzi* de Cimarosa. En 1823, il a débuté à Paris sur le théâtre de la rue de Louvois, mais il y a été froidement accueilli; cependant il a du talent. En 1828, il s'est retiré à Milan, où l'on dit qu'il a succédé à M. Banderali comme professeur de chant. M. Bonoldi a un fils, jeune compositeur qui a été élève du conservatoire de Milan, et qui s'est fait connaître par quelques ouvrages parmi lesquels on remarque: 1° Plusieurs ouvertures et symphonies qui ont été exécutées dans des concerts publics; 2° Des potspourris pour le piano sur des motifs de divers opéras, et particulièrement de *Giulietta e Romeo*, de Vaccai, Milan, Ricordi; 3° Des variations pour le même instrument sur des thèmes de la *Camilla* de Paer, et de Mayer, *Ibid.*; 4° Des valses

pour le même instrument, *Ibid.*; 5° Des variations sur un thème original, *Ibid.*, etc., etc.

BONOMETTI (JEAN-BAPTISTE), compositeur, né à Bergame, vers la fin du seizième siècle, était en 1615 au service de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. Il a publié une collection volumineuse de motets et de psaumes de divers auteurs, sous ce titre : *Parnassus musicus Ferdinandæus, in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili et divina Ludunt, 1-5 vocum, etc.* Venise 1615. Les compositeurs dont les ouvrages se trouvent dans cette collection sont : Guil. Arnoni, Raim. Balestra, Bart. Barbarini, J.-Ph. Biumi, Al. Bontempo, Ces. Borgo, Jacq. Brignoli, Fr. Casati, J. Cavaccio, Bart. Cesana, And. Cima, J.-B. Cocciola, Feder. Coda, N.-N. Coradini, Flam. Comanedo, J.-C. Gabutio, J. Ghizzolo, Cl. Monteverde, Hor. Nanterni, Jules Osculati, J. Pasti, Vinc. Pelegrini, G. Poss, J. Pruli, Ben. Re, Dom. Rognoni, Mich.-Ang. Rizzi, J. Sansoni, Gal. Sirena, Al. Tadei, F. Turini et J. Valentini. On a aussi de cet auteur un œuvre de trios pour deux violons et basse, publié à Vienne, en 1623.

BONOMI (PIERRE), compositeur de l'école romaine, et chanteur de la chapelle pontificale, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. En 1607, il a publié un recueil de motets à huit voix réelles, et plus tard un livre de psaumes, également à huit voix.

BONONCINI (JEAN-MARIE), compositeur renommé et écrivain didactique, naquit à Modène, vers 1640. Il fit ses études musicales à Bologne chez le maître de chapelle J. Paul Colonna : lorsqu'elles furent terminées, il revint dans sa ville natale, où il fut nommé directeur des concerts du duc de Modène, et maître de chapelle de l'église de Saint-Jean in Monte. L'académie des Philharmoniques de Bologne le reçut au nombre de ses membres. L'ouvrage le plus connu de Bononcini, est un traité élémentaire de composition intitulé : *Musico pratico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti, e di ciò ch'all' arte del contrappunto si ricerca.* Bologna, 1673, in-4°. L'épître dédicatoire à l'empereur Léopold est curieuse par le ton qui y règne : l'auteur félicite son musicien d'avoir, par sa grande expérience, pu réunir le *soprano* d'une si auguste protection avec la *basse* de ses petits talens; mais ne pouvant trouver l'*unisson* des grandes qualités de l'empereur, il veut du moins monter jusqu'au *ton* du profond respect avec lequel il a l'honneur d'être, etc. Tout cela ne promet pas beaucoup de jugement, et cependant, l'ouvrage, écrit d'un style clair et concis, a été fort utile dans son temps, bien que les exemples de quelques passages d'harmonie qu'on y trouve ne soient pas irréprochables sous le rapport de la pureté de style. Une deuxième édition a paru en 1688, in-4°. Mazzuchelli en cite une de 1633; mais c'est évidemment une erreur, car Bononcini n'était pas né. Une traduction allemande de ce livre a été publiée sous ce titre : *Musicus Practicus, welcher in kürze Weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkœnntniss aller derjenigen Sachen, welche bey Setzung eines Gesanges unterlauffen, und was die Kunst des Contrapuncts erfodert, gelangen kann.* Stuttgard, 1701, in-4°. Parmi les œuvres pratiques de Bononcini, on connaît : 1° *Sinfonie a tre stromenti col basso per organo*, op. 3, Bologne, 1686; c'est une réimpression; 2° *Sinfonie a* 5, 6, 7 *e* 8 *stromenti con alcune a una e due trombe servendo ancora per violini*, Bologne, 1685; 3° IV *Misse a otto voci*, op. 7, Bologne, 1688; 4° *Duetti da camera*, op. 8, Bologne, 1691; 5° *Sonate da chiesa e da camera a tre stromenti e a quattro in stilo francese*, Venise, 1678, in-4°; 6° *Cantate per camera a voce sola*,

op. 10, Bologne, 1677; 7° *Partitura di madrigali*, lib. 1, op. 11. Un autre *Bononcini*, nommé Dominique, musicien de la cour de Portugal, vivait à Lisbonne en 1737. Il avait alors 85 ans, il se pourrait qu'il fût un frère de Jean-Marie. Celui-ci est le père des célèbres Jean et Antoine. (Voyez les articles suivans.)

BONONCINI (JEAN), ou BUONONCINI, comme il écrivait ordinairement son nom, fils du précédent, est né à Modène vers 1672. Ses études musicales furent dirigées par son père. Lorsqu'il les eut terminées, il partit pour Vienne, où il fut admis à l'orchestre de l'empereur Léopold, en qualité de violoncelliste. Le nom d'Alexandre Scarlatti brillait alors de l'éclat le plus vif. L'opéra de *Laodicea e Berenice* de ce grand homme, que Bononcini eut occasion d'entendre, lui révéla son talent : la composition devint son occupation de tous les instans, et bientôt son opéra de *Camilla* fut en état d'être représenté, quoique Bononcini n'eût encore que dix-huit ans. Le succès en fut prodigieux; jamais ouvrage du même genre n'avait reçu tant d'applaudissemens, non seulement à Vienne, mais en Italie et à Londres. Là, il fut exécuté, en 1708, au théâtre de Hay-Market, sur des paroles anglaises : la musique de Bononcini plut tant aux Anglais, que pendant plus de quatre ans les directeurs de spectacles furent obligés d'introduire quelques morceaux de *la Camilla* dans tous les opéras qu'ils faisaient jouer. En 1694, Bononcini, fut appelé à Rome, où il écrivit *Tullio Ostilio*, qui fut suivi de *Xerse*, 1694. On le retrouve à Vienne en 1699; il y donna cette année *La Fede pubblica*, et *Affetti più grandi vinti dal più giusto*, en 1701. Deux ans après, il écrivit à Berlin *Polyphemo*. De retour à Vienne pour la troisième fois, il y fit représenter *Endimione*, en 1706; *Mario fuggitivo*, en 1708; *Tamyride*, en 1708; *Abdolonimo*, en 1709, et *Muzio Scevola*, en 1710. Le Théâtre du Roi ayant été fondé à Londres vers 1716, Bononcini, qui était alors à Rome, fut invité à y venir composer, et d'après l'arrangement qui fut conclu entre lui et les directeurs, il se rendit dans la capitale de l'Angleterre, où il écrivit *Astarto*, en 1720; *Crispo*, en 1722; *Griselda*, en 1722; *Farnace*, en 1723; *Erminia*, en 1723; *Calfurnia*, en 1724, et *Astianax*, en 1727. L'arrivée de Bononcini en Angleterre fit naître entre lui et Handel une rivalité violente, à laquelle toute la noblesse prit part. Chacun protégeait son favori : Handel avait pour appui la famille électorale, et Bononcini celui du duc de Marlborough; en sorte que, par un hasard singulier, Handel avait les *torys* pour protecteurs, et Bononcini les *whigs*. La querelle devint si vive, que l'on fut obligé de convenir, pour y mettre un terme, que Handel, Bononcini, et Attilio Ariosti, qui avait aussi ses partisans, composeraient un opéra, dont ils feraient un acte chacun. On choisit *Muzio Scevola* : Ariosti fit le premier acte; Bononcini le second et Handel le troisième. La victoire resta à celui-ci; non que le chant de Bononcini ne fût plus suave, plus gracieux que celui de Handel; mais l'un n'était qu'un imitateur de la manière de Scarlatti, et l'autre avait un génie créateur. Le triomphe de Handel ne laissa cependant point son rival sans considération, car ses ouvrages continuèrent à être applaudis, et le duc de Marlborough lui continua sa protection. Malheureusement, il perdit ce Mécène peu de temps après. On le chargea de composer l'Antienne pour les funérailles du duc, ce qu'il exécuto sur les paroles « *When Saul was king over Israel*. » Ce morceau a été gravé en partition sous ce titre : *Funeral Anthem for John Duke of Marlbourough*. Londres, 1722.

La comtesse de Godolphin, qui, après la mort de son père, devint duchesse de Marlborough, prit Bononcini dans sa maison, lui fit une pension de 500 livres sterling, et donna chez elle des concerts où l'on n'exécutait que de la musique de

son maître favori. Bononcini eut alors tout le loisir nécessaire pour suivre ses travaux, et ce fut chez la duchesse de Marlborough qu'il composa tous ses opéras, et un recueil de trios pour deux violons et basse, qu'il publia sous ce titre : *Twelve sonatas or chamber airs for two violins and a bass*, Londres, 1732. Il avait précédemment fait deux recueils intitulés : 1° *Cantate e Duetti, dedicati alla sacra Maestà di Giorgio re della gran Britagna*, Londres, 1721 ; 2° *Divertimenti di camera, tradotti pel cembalo da quelli composti pel violino, o flauto, dedicati all'eccellenza del duca di Rutland*, Londres. 1722. Bononcini avait vécu dans l'aisance au milieu de la famille de la duchesse de Marlborough, qui lui conservait toujours ses bontés, malgré son caractère hautain et impérieux ; mais une circonstance imprévue et peu honorable pour lui, le priva de cette illustre protection. Au commencement de 1731, un des membres de l'académie de la musique ancienne reçut de Venise une collection de madrigaux et de cantates, imprimée sous le nom d'Antoine Lotti. Un de ces morceaux, qui fut exécuté, avait été produit quatre ans auparavant, comme une composition de Bononcini. Celui-ci ayant été informé de cet incident, écrivit aux membres de l'académie, accusant Lotti de plagiat et affirmant qu'il avait composé ce morceau trente ans auparavant par ordre de l'empereur Léopold. D'après cette lettre, le secrétaire de l'académie envoya à Lotti la réclamation de Bononcini, afin d'avoir des éclaircissemens sur cette affaire. La réponse de Lotti contenait une déclaration formelle que l'ouvrage dont il s'agissait était réellement de sa composition. Il ajoutait qu'il en avait remis une copie à Ziani, maître de chapelle de l'empereur, long-temps avant qu'il eût été publié, et qu'il ne comprenait pas que Bononcini, si riche de son propre fonds, voulût s'approprier son ouvrage. Il joignit à sa lettre une attestation de l'abbé *Pariati*, auteur des paroles. D'autres renseignemens, venus de Vienne, confirmèrent l'assertion de Lotti, et couvrirent de honte son antagoniste. L'affaire fut rendue publique par l'impression des pièces de cette dispute sous ce titre : *Letters from the Academy of ancient music at London, to signor Antonio Lotti of Venice, with his answers and testimonies*, Londres, 1732, in-8°, et Bononcini perdit par là une grande partie de la considération dont il jouissait. Ses affaires commençaient à se déranger, lorsqu'en 1733, un intrigant, connu dans le monde sous le nom de comte Ughi, lui persuada qu'il avait le secret de faire de l'or. Bononcini consentit à s'associer à la fortune de cet imposteur, et quitta l'Angleterre avec lui. Mais l'illusion fut de courte durée, et notre compositeur, quoique déjà vieux, fut obligé d'avoir recours à son talent pour subsister. Peu d'années après son départ de l'Angleterre, il vint à Paris, et composa pour la chapelle royale un motet, dans lequel se trouve un accompagnement de violoncelle qu'il joua lui-même devant le roi. Après le traité de paix d'Aix-la-Chapelle, il fut appelé à Vienne par l'empereur, afin de composer la musique pour les fêtes qui eurent lieu à cette occasion : il reçut pour récompense un cadeau de 800 ducats des mains de l'empereur. Ceci se passait en 1748 : il avait alors 76 ans. Bientôt après, il partit pour Venise, avec Monticelli, ancien chanteur de l'Opéra de Londres. Il y fut employé comme compositeur du théâtre, et y travaillait encore à l'âge de quatre-vingts ans. On ignore l'époque de sa mort. Son portrait a été gravé à Londres, in-folio, par Simpson ; Hawkins en a donné une copie dans le 5e volume de son Histoire de la musique, p. 274. Outre les compositions gravées dont il a été parlé ci-dessus, on a aussi de lui le motet composé pour la chapelle du roi, avec accompagnement de violoncelle, Paris, 1740.

Antoine Bononcini, compositeur de musique d'église, a laissé en manuscrit

des messes et des motets. En 1706, il écrivit pour le théâtre de Venise un opéra intitulé : *La Regina creduta Re*.

BONPORTI (FRANÇOIS-ANTOINE), amateur de musique et conseiller aulique de l'empereur d'Autriche, naquit à Trente, vers 1660. Son premier œuvre, composé de sonates pour deux violons et basse, a paru à Venise, en 1696, in-4°. Il a été suivi de *sei sonate a due violini, violoncello e continuo*, op. 2; 3° *sei motetti a soprano solo, con due violini*, op. 3, Venise, 1702; 4° *Sonate da camera a tre*, op. 4; 5° *Idem.*, op. 6; 6° *X Partite a violino solo e continuo*, op 7; 7° *Le triomphe de la grande Alliance*, consistant en 100 menuets pour violon et basse, op. 8; 8° *Balletti a violino solo e continuo*, op. 9; 9° *Invenzioni, o Dieci partite a violino e continuo*, op. 10, Trente, 1714; 10° *Concerti a quattro, due violini, viola e basso, con violone di rinforzo*, op. 11, Trente; 11° *Dodici concertini e serenate, con arie variate, Siciliane, Recitativi e chiuse a violino e violoncello o cembalo*. Augsbourg, 1741. C'est une réimpression, Gerber a fait mal à propos deux articles de Bonporti et de Buonporti.

BONTEMPI (ALEXANDRE), compositeur italien qui vivait vers la fin du seizième siècle, ou au commencement du dix-septième, est connu par la collection publiée par J. B. Bonometti, sous le titre de *Parnassus musicus Ferdinandæus*, Venise, 1615. On y trouve quelques pièces de cet Alex. Bontempi.

BONTEMPI (JEAN-ANDRÉ), surnommé *Angelini*, fut chanteur, compositeur et écrivain didactique sur la musique. Il naquit à Pérouse, vers 1630, et fut élève de Virgile Mazzochi, maître de la chapelle du pape. Ses études étant terminées, il obtint une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, sous le pontificat d'Urbain VIII. De là, il alla à Venise, où il remplit les mêmes fonctions pendant quelque temps, et enfin il passa au service de Chrétien Ernest, margrave de Brandebourg, et composa pour les noces de ce prince *Il Paride* (1662), le premier opéra qui ait été entendu dans ce pays. Il devint ensuite directeur de la musique de l'électeur de Saxe, Jean-Georges II, et occupa cette place pendant plus de trente ans. Outre ses talens en musique, il possédait beaucoup d'instruction, et écrivait purement dans sa langue. Il publia en 1672 un livre intitulé *Istoria della Ribellione d'Ungheria*, in-12, qu'il présenta à l'électeur, et dont ce prince fut si content qu'il le chargea d'écrire l'histoire de l'origine de la maison de Saxe en italien; mais l'électeur mourut avant que le livre fût achevé, et Bontempi retourna à Pérouse en 1694. Il y vivait encore en 1697. Les ouvrages les plus connus de ce maître sont : 1° *Nova quatuor vocibus componendi methodus, qua musicæ plane nescius ad compositionem accedere potest*, Dresde, 1660, in-4°; 2° *Il Paride, opera musicale, dedicata alle ser. Altezze* Christiano *Ernesto, Margr. di Brandoburgo, e Erdmude Sofia, Principessa di Sassonia, nella celebrazione delle* loro *Nozze*, Dresde 1662, in-fol., 194 pages. On voit par la préface que Bontempi en avait fait les paroles et la musique. Mattheson a fait l'éloge de cet opéra dans sa *Critica Musica*, t. 1, p. 20; 3° Oratorio sur l'histoire et le martyre de St.-Émilien, évêque de Trêves; 4° *Tractatus in quo demonstrantur occultæ convenientiæ sonorum systematis participati*, Bologne, 1690. Cet ouvrage a été inconnu à tous les bibliographes : M. l'abbé Baini est le premier qui l'ait cité dans ses mémoires historiques sur Jean Pierluigi da Palestrina (note 497); 5° *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della prattica antica della musica armonica*. Perouse, 1695, in-folio. C'est un livre intéressant pour de certaines choses relatives à la musique du temps où l'auteur écrivait : Bontempi y examine cette question, si souvent agitée, *si les*

anciens ont connu et pratiqué l'harmonie ; il se prononce pour la négative. Son histoire de l'origine des Saxons a paru à Pérouse en 1697, in-12.

BOOM (JEAN) flûtiste distingué et compositeur pour son instrument, est né à Rotterdam, en 1773. Les renseignemens que j'ai pu me procurer sur la vie de cet artiste se réduisent à peu de chose. Je sais seulement qu'à l'époque où le frère de l'empereur Nopoléon devint roi de Hollande, Boom fut nommé membre de la chapelle royale, et qu'il conserva cette place jusqu'à l'époque de la réunion de la Hollande à la France. Alors, il fit un voyage en Allemagne, pendant les années 1809 et 1810; partout il recueillit des témoignages d'admirotion pour son talent. Le nombre de morceaux pour son instrument qu'il a publiés s'élève à près de quarante œuvres. Le premier de ses ouvrages est une sonate pour piono et flûte qui parut chez Plottner à Roterdam. Parmi ses autres compositions, on remarque : 1° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 4, Rotterdam, Plattner; 2° Romance (Portant pour la Syrie) *idem.*; op. 11, *Ibid.;* 3° Air Tyrolien (*Wann i in der Fruh*) varié, op. 16, *Ibid*; 4° Fantaisie et variations (Le Borysthène), op. 33, Mayence, Schott; 5° Air varié ovec quatuor ou guitare, op. 5, Rotterdam, Plattner; 6° Duos pour deux flûtes, œuvres 6, 17; *Ibid.;* 7° Airs variés pour deux flûtes concertantes, op. 34, Mayence, Schott; 8° Trois Rondeaux pour deux flûtes, Amsterdam, Steup; 9° Plusieurs thémes variés pour flûte et guitare, op. 2, 12 et 19; 10° Andante varié pour flûte et piano, op. 3.

BOOTSEY (B.-S.), professeur de musique à Londres, a publié un nouveau système de notation de la musique sous ce titre : *An attempt to simplify the notation of music.* Londres, Baldwin, 1811, in-8°.

BORCHGREVINCK (MELCHIOR), organiste de la cour du roi de Danemarck, et compositeur estimé, vivait au commencement du 17e siècle. Il a publié une ample collection de modrigaux à cinq voix de divers auteurs et de sa composition, sous ce titre : *Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali sceltissimi, il primo libro de madrigali a cinque voci,* Copenhague, 1605, in-4°; *Il secondo libro, Ibid.,* 1606, in-4°. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont : Cl. Monteverde, Leo-Leoni, Giv. Casoti, Christ. Rubiconi, Sal. Rossi, Marsil. Santini, Sim. Molinaro, Giaches de Wert, Gio. Croce, Gio. Bern. Colombi, Gab. Fattorini, Franc. Bianciardi, Melch. Borchgrevinck, Gio. Le Sueur, Ben. Pallavicino, Gio. Vinc. Palma, D. Piet. Mor. Marsolo, Gio. Fonteno, Agost. Agresta, Fr. Spongia, P.-P. Quartiero, Hipp. Sabino, Curt. Valcampi, Nic. Giston, Curt. Mancini, Gio. Piet. Gollo.

BORDE (JEAN-BAPTISTE LA), jésuite, qui, à la suppression de son ordre en France, devint curé de la Collancelle en Nivernois, où il mourut en 1777. Il a publié : *Le clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité,* Paris, 1761, in-12, 176 pages. C'est la description d'un instrument de son invention, composé d'un clovier, dont chaque touche a un timbre correspondant; le clavier fait mouvoir des verges, qui ne frappent les timbres qu'au moyen de la communication du fluide électrique. C'est une rêverie sans utilité. Voyez le Journal des savans, 1759, p. 193, et octobre, p. 432.

BORDE (JEAN-BENJAMIN DE LA), né à Paris, le 5 septembre 1734, d'une famille très riche, reçut une éducation plus brillante que solide. Il eut Dauvergne pour maître de violon, et Rameau lui enseigna la composition. Destiné à la finance, il préféra d'abord de s'attacher à la cour; il devint premier valet de chambre de Louis XV, et son favori. Quelque temps après il entra dans la compagnie des fermiers-généraux; mais par suite de ses prodigalités, de ses fréquens voyages et de

sa facilité à se jeter dans les entreprises les plus hasardeuses, il fut plus d'une fois sur le point d'être ruiné; cependant la faveur du roi, et son génie, fécond en ressources, parvinrent toujours à le soutenir. « Plus j'ai d'affaires, disait-il, et plus je « suis à mon aise. Je me suis couché plu- « sieurs fois n'ayant rien pour payer le « montant énorme des billets qui devaient « m'être présentés le lendemain; il me « venait, avant de m'endormir, ou même « pendant mon sommeil, une idée qui me « frappait, je sortais le lendemain de « grand matin, et mes billets se trouvaient « acquittés dans le jour. » A la mort de Louis XV, il quitta la cour, se maria, et trouvant le bonheur auprès de la femme qu'il avait épousée, il prit un genre de vie plus tranquille et plus réglé. Il rentra dans la compagnie des fermiers-généraux, qu'il avait quittée quelque temps auparavant, et se livra à des études de plusieurs espèces. La révolution ayant anéanti une partie de sa fortune, il se retira en Normandie pour y vivre avec économie, et se soustraire aux poursuites des révolutionnaires; mais sa retraite oyant été découverte, il fut arrêté, ramené à Paris, et mis en prison. Malgré les conseils de ses amis, il eut l'imprudence de presser son jugement, et périt sur l'échafaud le 4 thermidor an II (22 juillet 1794), cinq jours avant la chute de Robespierre.

La Borde débuta dans la carrière des arts par la musique de quelques opéras-comiques; le premier fut : *Gilles garçon peintre*, représenté en 1758; il fut suivi des *Trois déesses rivales*; d'*Ismène et Isménias* ou *La fête de Jupiter*, pastorale en 3 actes, de Laujon, en 1763 et 1770; d'*Annette et Lubin*, de Marmontel; d'*Amphion*, de *La cinquantaine*, de l'*Amadis*, de Quinault, et de beaucoup d'autres moins connus. Il a fait en société avec Berton la musique d'*Adèle de Ponthieu*, de Saint-More, qui, quelques années après, fit refaire la musique de cet opéra par Piccini. Par suite d'un défi, La Borde mit un jour en musique un privilége de librairie; ce morceau singulier a été gravé. La Borde aimait beaucoup sa musique, et avouait naïvement qu'aucune autre ne lui faisait autant de plaisir; elle est cependant fort médiocre, et aussi mal écrite que tout ce qu'on faisait alors en France. Cependant il a fait quelques chansons qui ont du naturel; on remarque entre autres celle qui commence par ces mots : *Vois-tu ces coteaux se noircir?* celle qui a pour refrain *L'Amour me fait, belle brunette*, et *Jupiter un jour en fureur*. La Borde a publié avec beaucoup de luxe un *Choix de chansons mises en musique à quatre parties*, Paris, 1773, 4 v. in-8°. L'harmonie en est fort mauvaise. On y trouve un grand nombre de gravures, dont l'exécution est aussi belle que le goût en est faux. Grimm a saisi toutes les occasions de maltraiter la musique de La Borde, dans sa correspondance littéraire; elle est en effet bien plate et bien maussade.

L'ouvrage par lequel La Borde s'est fait connaître aux musiciens est son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, 4 vol. in-4°. Ce livre, établi avec des frais énormes, est un chef-d'œuvre d'ignorance, de désordre et d'incurie. L'auteur employa pour faire cette compilation, où l'on a réuni les élémens les plus hétérogènes, des jeunes gens de peu d'instruction, au nombre desquels étaient un des frères Bêche, qui lui a fourni les meilleures notes, ou des pédans à faux systèmes, tels que l'abbé Roussier, à qui l'on attribue tout ce qui s'y trouve sur la théorie. La Borde fit succéder à cet essai un *Mémoire sur les proportions musicales, le genre enharmonique des Grecs et celui des modernes, avec les observations de M. Vandermonde, et des remarques de l'abbé Roussier, supplément à l'Essai sur la Musique*, Paris, 1781, in-4°, 70 pages. Enfin on connait encore de cet auteur : *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy, avec un recueil de ses*

chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique, Paris, 1781, un vol. in-8° ou 2 vol. in-18. Le travail publié sur ce sujet par M. Francisque Michel et par Perne est bien préférable.

BORDENAVE (JEAN DE), chanoine de Lescars, et grand vicaire d'Auch, vivait vers le milieu du 17e siècle. Il a publié un livre intitulé : *Des églises cathédrales et collégiales*, 1643, in-8°. On y trouve (p. 534) un chapitre intéressant sur les orgues, sur la musique des enfans de chœur, et sur d'autres points relatifs à la musique d'église.

BORDENAVE (...). On a publié sous ce nom : *La musique, poème en quatre chants*, Paris, Lenormant, 1812, in-8°.

BORDET (....), flûtiste qui vivait à Paris vers le milieu du 18e siècle, a publié un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Méthode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise, à laquelle on joint l'étendue de la flûte traversière, du violon, du pardessus de viole, de la vielle et de la musette*, etc., Paris, 1755, in-4°. Liv. 1, 2 et 3. On a aussi de sa composition deux grands concertos pour flûte.

BORDIER (LOUIS-CHARLES), maître de musique des Innocens, à Paris, est mort en 1764. Il s'est fait connaître par la publication d'une *Nouvelle méthode de musique pratique, à l'usage de ceux qui veulent chanter et lire la musique comme elle est écrite*, Paris, 1760. Une nouvelle édition a paru, en 1781, sous le titre de : *Méthode pour la voix*, Paris, Deslauriers, édition gravée. Cet ouvrage était estimé de son temps. On a imprimé après sa mort un *Traité de composition*, Paris, 1770, in-4°. Ce livre est basé sur les principes de la basse fondamentale, que l'auteur ne paraît pas avoir bien compris.

BORDOGNI (MARC), chanteur et professeur de chant, né à Bergame, vers 1788, a fait ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Simon Mayr. En 1813, il chanta au théâtre *Re* de Milan, avec Caroline Bassi (Milanaise) dans le *Tancredi* de Rossini ; cet ouvrage était alors dans sa nouveauté. Il reparut ensuite dans la même ville pendant plusieurs saisons au théâtre *Carcano*, dans les années 1814 et 1815. Après avoir parcouru quelques autres villes d'Italie, M. Bordogni fut engagé au théâtre italien de Paris en 1819, comme premier ténor ; depuis cette époque, il ne s'est plus éloigné de la capitale de la France. En 1833 il a quitté le théâtre pour se livrer à l'enseignement. La voix de cet artiste n'était pas d'un volume considérable ; son action dramatique était dépourvue de chaleur et de force ; mais sa vocalisation était fort bonne, et il chantait avec goût la musique de demi-caractère. Comme professeur de chant, il tient à Paris une place distinguée. Admis au conservatoire en cette qualité dans l'année 1820, les fatigues du théâtre l'obligèrent à demander sa retraite en 1823 ; mais quelques années après il rentra dans cette école, où il enseigne encore aujourd'hui (1835). M. Bordogni a publié à Paris : Trente-six vocalises pour voix de soprano ou de ténor, 1re et 2me suites. Il a été publié plusieurs éditions de cet ouvrage utile, à Berlin et à Leipsick.

BORDONI (FAUSTINE). *V.* HASSE (Mme).

BORETTI (JEAN-ANDRÉ), maître de chapelle de la cour de Parme, et compositeur dramatique, naquit à Rome vers 1640. On a de lui quelques opéras sérieux, entre autres : 1° *Zenobia*, en 1666 ; 2° *Alessandro amante*, en 1667 ; 3° *Eliogabale*, 1668 ; 4° *Marcello in Siracusa*, 1670 ; 5° *Ercole in Tebe*, 1671 ; 6° *Claudio Cesare*, 1672 ; 7° *Domiziano*, 1673 ; 8° *Dario in Babilonia*, 1671.

BORGHESE (ANTOINE D. R.), compositeur, né à Rome, vint à Paris vers 1777, et y fit imprimer, en 1780, un recueil de sonates de piano avec accompagnement de violon obligé, op. 2, et des duos de violon. En 1787, il fit représenter au théâtre des

Beaujolais, un petit opéra intitulé : *La Bazoche*. On a joué aussi sur les théâtres d'Allemagne un autre opéra en un acte sous ce titre : *Der unvermuhtete glückliche Augenbliet* (Le Bonheur imprévu). Le Calendrier Musical Universel pour l'année 1788 lui attribue un *Traité de composition*, mais sans en indiquer le titre exactement, et sans faire connaître s'il est imprimé. Enfin, on a de lui : *L'Art musical ramené à ses vrais principes, ou Lettres de D. R. Borghèse à Julie*, Paris, 1786, in-8°.

BORGHI (JEAN-BAPTISTE), né à Orviette, vers 1740, fut maître de chapelle à Notre-Dame de Lorette en 1770. On connaît de lui les opéras dont les titres suivent : 1° *Ciro riconosciuto*, qui tomba à Venise, en 1771. Il avait donné précédemment : 2° *Alessandro in Armenia*, 1768. En 1773, il écrivit : 3° *Ricimero*; 4° *La donna instabile*, 1776; 5° *Artaserse*, 1776; 6° *Eumene*, 1778; 7° *Pirame e Tisbe*, à Florence, en 1783; 8° *L'Olimpiade*, à Florence, en 1785; 9° *La morte di Semiramide*, à Milan, en 1791. La musique de ce compositeur était estimée de son temps. Il a écrit aussi pour l'église, et l'on connaît de sa composition en ce genre : 1° Deux messes à quatre voix avec orchestre; 2° *Dixit* à quatre voix; 3° *Laudate* à 5; 4° *Domine* à 5; 5° *Lamentazione per il Giovedi Santo*, pour voix de basse et orchestre; 6° Deux litanies à quatre voix. En 1797, Borghi fit un voyage à Vienne, s'y arrêta pendant près d'une année pour faire représenter sa *Semiramide*, puis se rendit en Russie, d'où il revint dans sa patrie en 1800.

BORGHI (LOUIS), habile violiniste et compositeur, fut élève de Pugnani, et s'établit à Londres, vers 1780. Il était premier des seconds violons à la célèbre exécution des oratorios, qui eut lieu à Londres, en 1784, en commémoration de Handel. Ses ouvrages consistent en *Six sonates pour le violon, avec basse*, op. 1, Paris, in-fol.; 2° *Trois concertos pour le violon, avec accompagnement*, op. 2, Berlin, in-fol.; 3° *Six solos pour le violon*, op. 3, Amsterdam, in-fol.; 4° *Six duos pour deux violons*, op. 4; 5° *Six idem*, op. 5; 6° *Six idem pour violon et alto*, op. 6, Berlin; 7° *Six idem pour violon et violoncelle*, op. 7, Amsterdam; 8° *Six symphonies à grand et petit orchestre*, Paris, Imbault; 9° *Six concertos pour violon principal*, Paris, Imbault; 10° *Italian canzonets*, Londres, Broderip.

BORGO (CÉSAR), maître de chapelle de la cathédrale de Milan, naquit dans cette ville, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Canzonette a tre voci*, Venise, 1584, in-8°; 2° *Messe a otto voci*, Milan, 1588; 3° *Canzoni alla Francese a quattro voci*, lib. 2, Venise, 1599; 4° *Messe a otto voci*, Milan. 1614. Bonometti a placé quelques pièces de Borgo dans son *Parnassus musicus Ferdin.*

BORGOGNINI (D. BERNARD), compositeur dramatique qui vivait à Venise, au commencement du dix-huitième siècle, a donné au théâtre de cette ville, en 1700, *La Nicopoli*.

BORGONDIO (Mme GENTILE), cantatrice, née à Brescia, en 1780, est issue d'une famille noble. Son début dans la carrière théâtrale eut lieu à Modène. En 1815, elle passa à Munich et y fit entendre, pour la première fois, le *Tancredi* de M. Rossini, et l'*Italiana in Algieri*. Elle alla ensuite à Vienne, où elle fut fort applaudie; elle y chanta pendant trois ans. De Vienne, elle se rendit à Moscou et à Pétersbourg. Elle se fit entendre dans cette capitale six fois devant l'empereur, et reçut de ses mains de riches présens; mais il paraît que le climat de ce pays altéra son organe, car elle chanta depuis lors à Paris et à Londres, et toujours sans succès. Au reste, il se peut que l'âge seul ait influé sur sa voix. En 1824, Mme Borgondio était à Londres; depuis lors elle n'a plus paru en public, et l'on ignore où elle s'est retirée.

BORIN (....). On a sous ce nom un livre

intitulé : *La musique Théorique et pratique dans son ordre naturel avec l'art de la Danse,* Paris, 1746. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BORJON (CHARLES), né au pays de Bresse, vers 1630, fut un habile joueur de musette, et publia à Lyon, en 1672, une méthode pour cet instrument, in-fol. Il excellait aussi à faire des découpures sur vélin; Louis XIV en conservait plusieurs avec soin. Le livre de Borjon a pour titre : *Traité de la musette avec une nouvelle méthode pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet instrument facilement et en peu de temps.* Forkel et Lichtenthal ont dénaturé le nom de ce musicien en l'écrivant *Bourgeon.*

BORNET, aîné, violiniste à l'Opéra, de 1768 à 1790, a publié à Paris, en 1788, une *Méthode de violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras.* Bornet a fait aussi paraître un journal de violon, commencé en 1784, et continué pendant les années 1785-88. En 1765, il écrivit, pour la comédie italienne, le ballet de *Daphnis et Florise.* Son frère, violiniste comme lui, connu sous le nom de *Bornet le jeune,* se trouvait en 1797 à l'orchestre du *Théâtre de la Pantomime nationale,* et passa ensuite à celui de l'Opéra Buffa, où il était encore en 1807.

BORNHARDT (J. H. C.), professeur de musique, à Brunswick, est né dans cette ville, en 1774. Également connu comme pianiste et comme guitariste, cet artiste est considéré en Allemagne comme un des compositeurs les plus laborieux de son temps : il doit surtout sa réputation à son talent dans le genre de la romance et de la chanson. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : 1° Plusieurs suites de duos, pour 2 violons, Bonn, Simrock et Hambourg, Cranz; 2° Des divertissemens, pots-pourris, et airs variés en trios pour guitare et divers instrumens, œuvres 53, 130, 146, etc.; 3° Plusieurs œuvres de duos pour le même instrument; 4° Un grand nombre de thêmes variés pour guitare seule; 5° Des sonates pour piano avec flûte; 6° Des petites sonates et des pièces détachées pour piano à quatre mains; 7° Des sonatines pour piano seul, œuvres 6 et 137; 8° Des exercices pour le même instrument; 9° Des variations, *idem;* 10° Des écossaises, des anglaises et des valses, *idem;* 11° Deux méthodes pour la guitare; 12° Une méthode pour le piano; 13° Environ vingt recueils de canons à plusieurs voix et de duos avec accompagnement de piano; 14° Les airs et ouvertures de plusieurs mélodrames et vaudevilles, entre autres de *Arnold de Halden* et de *La laitière de Bercy;* 15° Une très grande quantité de romances, de chansons et de cantates à voix seule avec accompagnement de piano. Plusieurs de ces morceaux ont obtenu un brillant succès en Allemagne. Parmi ces productions, on cite particulièrement, *La lyre et l'épée, de Koerner, Ode à l'Innocence, L'homme,* de Schiller, *L'adieu (Amanda, du Weinst!),* qu'on a comparé à l'*Adélaïde* de Beethoven.

BORONI (ANTOINE), compositeur, est né à Rome, en 1738. Ses études musicales furent dirigées d'abord par le savant père Martini, à Rome; il les termina ensuite au conservatoire de la *Pietà,* à Naples, sous la direction du maître de chapelle Abos. Ses premiers essais de composition dramatique furent représentés à Venise; ce sont : 1° *L'Amore in Musica;* 2° *La Notte critica;* 3° *Alessandro in Armenia,* 1762; 4° *Sofonisba,* 1764; 5° *Le Villegiatrici ridicole,* 1764. Dans la même année, il se rendit à Prague, où il fit représenter son opéra de *Siroe.* L'année suivante, il obtint la place de maître de musique et de compositeur du théâtre de Dresde. Il y donna : 7° *La Moda,* 1769; 8° *Il Carnevale,* 1769; 9° *Le Orfane Suizzere,* 1769. En 1770, il était maître de chapelle du duc de Würtemberg, à

Stuttgard, et en 1780, il retourna en Italie. Le maître de chapelle Reichardt le vit à Rome, en 1792; il était alors maître de chapelle de St.-Pierre; on exécuta dans cette Basilique un *Miserere* de sa composition, dont Reichardt fait l'éloge. Les opéras qu'il a écrits à Stuttgard sont : *Recimero*, 1773; *La donna instabile*, 1776; *Artaserse*, 1776; *Eumene*, 1778. On connaît aussi de sa composition un concerto pour le basson, plusieurs symphonies, et des motets à une ou deux voix avec orchestre.

BOROSINI (FRANÇOIS), ténor excellent, né à Bologne, vers 1695, fut un des premiers chanteurs au grand Opéra de Prague, en 1723.

BOROSINI (ÉLÉONORE), née *d'Ambreville*, épouse du précédent et cantatrice excellente, se trouvait, en 1714, à la cour Palatine, et fut appelée à Prague, en 1723, pour y chanter au grand Opéra de cette ville.

BORRONI (ANTOINE), compositeur de l'école romaine qui, vers le milieu du 17e siècle se distingua parmi les maîtres qui substituèrent à l'ancien style *osservato*, de Palestrina et de ses contemporains, le style orné qui a fait la réputation de Benevoli, de Bernabei, et de Bencini. On cite surtout comme un chef-d'œuvre en ce genre le motet *Dirupisti vincula mea* de Borroni. Les ouvrages de ce compositeur sont restés en manuscrit.

BORSA (MATTEO), docteur en droit, né à Mantoue vers 1741, a fait insérer dans le recueil des *Opuscoli scelti di Milano* (1781) : *Due lettere sopra la musica imitativa teatrale*, dont Arteaga vante l'esprit et la philosophie.

BORSCHITZKY (FRANÇOIS), membre de la chapelle royale de Vienne, est né en 1794 à Reisemarckt, seigneurie dépendante de l'abbaye de Sainte-Croix (Heilegenkreutz), dans la Basse Autriche, où son père était instituteur. Après avoir appris les premiers élémens de la musique dans la maison paternelle, il entra à l'âge de dix ans dans la même abbaye comme enfant de chœur, et y passa cinq années, puis on l'envoya au gymnase de Wiener-Neustadt, pour y faire ses humanités. Il y resta jusqu'à l'âge de vingt-un ans. En 1816, il se rendit à Vienne, où il fut d'abord engagé comme basse dans le chœur de l'Opéra de la cour. Les occasions fréquentes qu'il eut alors d'entendre les meilleurs chanteurs italiens lui inspirèrent le dessein de se livrer à des études sérieuses sur l'art du chant, et ses progrès furent tels, qu'en 1822 il fut appelé à Pesth pour y chanter les premiers rôles de basse. Plus tard il accepta le même emploi au théâtre Kaerntnerthor de Vienne. La mort de Weinmüller ayant laissé, en 1829, une place de basse chantante à la chapelle impériale, Borschitzky se mit sur le rang des prétendans à cette place et l'obtint au concours. Depuis 1832, il chante au théâtre de Josephstadt.

BORTNIANSKY (DEMETRIUS), né dans un village de l'Ukraine en 1752, et non à Moscou, comme il est dit dans la Nouvelle Encyclopédie de la musique, fut employé comme chanteur dans la chapelle d'un seigneur russe, son maître, qui, remarquant son génie pour la musique, l'envoya à Moscou pour s'y instruire dans cet art, puis lui accorda sa liberté, et lui fournit les moyens d'aller étudier en Italie. Bortniansky se rendit à Venise et y devint élève de Galuppi. On a écrit qu'il était à Milan en 1780, et qu'il y était considéré comme un des meilleurs compositeurs d'opéras de cette époque. Je crois que les biographes ont été induits en erreur à cet égard, car j'ai examiné tous les almanachs des théâtres de l'Italie depuis 1770, et je n'y ai pas trouvé une seule indication de pièce dont Bortniansky aurait composé la musique. Les compositeurs étrangers connus en Italie, vers 1780, étaient Rust, Misliweseck, Mozart et Gassmann; Hasse y était déjà oublié. Quoi qu'il en soit, Bortniansky retourna en Russie vers 1782, et son mérite le fit bientôt choisir par

l'empereur comme directeur de sa chapelle. Il paraît que jusqu'à ce moment le compositeur russe n'avait été qu'un imitateur du style italien ; mais dès qu'il se vit à la tête d'une chapelle dont le chœur était composé de fort belles voix qu'il avait tirées de l'Ukraine, sa patrie, l'idée d'une musique nouvelle se présenta à son esprit, et toute la puissance de son talent fut employée à la réaliser. Le chant de l'église grecque est en Russie chargé d'ornemens comme dans l'Orient ; Bortniansky se proposa de conserver ce caractère orné dans sa musique, parce qu'il était propre à donner à ses ouvrages une teinte particulière ; mais par une idée neuve et féconde en effets nouveaux, il employa souvent les voix supérieures à soutenir une harmonie *plane* tandis qu'il jetait les formes mélodiques dans les voix graves. Quelques artistes qui ont entendu les ouvrages de Bortniansky écrits dans cette manière, particulièrement Boieldieu, m'ont exprimé souvent leur admiration pour l'originalité de cette musique, qu'ils considéraient comme une véritable création. Malheureusement il n'a été rien publié de tous ces ouvrages composés pour le service spécial de la chapelle de l'Empereur. En récompense du talent et du zèle de son maître de chapelle, Alexandre l'avait nommé conseiller d'état et lui avait assuré un traitement considérable. Bortniansky est mort à Pétersbourg en 1826, à l'âge de 74 ans.

BORTOLAZZI (BARTHOLOMÉ), virtuose sur la mandoline et compositeur pour cet instrument, naquit à Venise en 1773. La mandoline était à peu près oubliée quand cet artiste entreprit de la faire revivre à force de talent. Au lieu du son grêle et sec qu'on en avait tiré jusqu'à lui, il sut lui en faire produire de diverses nuances qui donnaient à son jeu un charme d'expression dont on n'aurait pas cru susceptible un instrument si petit et si borné. En 1803, Bortolazzi se rendit en Allemagne, donna des concerts à Dresde, Leipsick, Brunswick, Berlin, et finit par se fixer à Vienne. Partout il fit admirer son habileté. Vers 1801, il se livra à l'étude de la guitare sur laquelle il acquit aussi un talent distingué. Ses meilleurs ouvrages sont : 1° Méthode pour apprendre sans maître à jouer de la mandoline. Leipsick, Breitkopf et Haertel ; 2° *Nuova ed esatta scala per la chitarra, ridotta ad un metodo il più semplice, ed il più chiaro* (en italien et en allemand), Vienne, Hasslinger. Cette méthode a eu beaucoup de succès ; il en a été publié huit éditions jusqu'en 1833, toutes corrigées et augmentées ; 3° Beaucoup de variations, rondeaux et fantaisies pour guitare seule, ou guitare, violon, piano et mandoline, Vienne, Berlin et Leipsick ; 4° Six variations pour mandoline ou violon et guitare, op. 8, 1804 ; 5° Sonate pour piano et mandoline ou violon, op. 9 ; 6° Six thêmes variés pour mandoline ou violon et guitare, deux suites, op. 10 ; 7° Six variations pour guitare et violon obligé, op. 13 ; 8° Sonate pour guitare et piano ; 9° Deux recueils de chansons italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano ou guitare ; 10° Six romances françaises, *idem*, op 20.

BORZIO (CHARLES), maître de chapelle à Lodi, vers la fin du dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique d'église qu'on estimait de son temps. Il a écrit aussi pour le théâtre, et a fait représenter l'Opéra de *Narciso* à Lodi, en 1676, ainsi qu'une pastorale qui fut exécutée à Bologne, en 1694.

BOS (LAMBERT), savant helléniste, né à Workum, dans la Frise, le 25 novembre 1670, fit ses études dans l'université de Franeker, et devint professeur de grec dans cette université en 1703. Il mourut à l'âge de 47 ans, le 6 janvier 1717. Dans ses *Antiquitatum græcarum præcipuè Atticarum, descriptio brevis*, Franeker, 1714, in-12, il traite, part. II, ch. VII, *De musica* ; ch. VIII, *De cithara* ; ch. IX, *De tibia et fistula*. La meilleure édition de cet ouvrage est celle de Leipsick, 1767, in-8° avec les notes de Leisner.

BOSCOWICH (ROGER-JOSEPH), jésuite, né à Raguse, le 18 mai 1711, est considéré comme un géomètre et un physicien distingué. Après la dissolution de son ordre, il fut nommé par le grand-duc de Toscane, professeur à l'université de Pavie. Il est mort à Milan le 12 février 1787. J'ai lu quelque part que le P. Boscowich est le véritable auteur de la dissertation qui a pour titre : *Delle leggi di continuità nella scala musica*. Milan, 1772. Forkel et Lichtenthal n'en parlent pas.

BOSE (GEORGE-MATHIAS), professeur de physique à Wittenberg, né à Leipsick, le 22 septembre 1710, mourut à Magdebourg, le 17 septembre 1761. On a de lui : *Hypothesis soni Perraultiana ac in eam meditationes*, Leipsick, 1735, in-4°, 50 pages.

BOSELLO (ANNA). *Voyez* MORICHELLI (Mme).

BOSSI (....), né à Ferrare, en 1773, a composé pour l'Opéra de Londres la musique de plusieurs ballets, notamment de ceux-ci : *Little Peggy's love*; *L'Amant Statue*, 1797; *Acis and Galatea*. Le catalogue de Lavenu indique aussi des sonates pour piano de la composition de Bossi. Il est mort à Londres, dans la prison du roi, au mois de septembre 1802, laissant une femme et deux enfans dans une profonde misère.

BOSSIUS (JÉROME), professeur de théologie à Milan, né à Pavie vers la fin du 16e siècle, a publié un petit écrit intitulé : *Libellus de sistris*, Milan, 1612, in-12. Sollengre l'a inséré dans son *Thesaur. Antiquit. Roman.*, t. II, p. 1373, sous le titre *De Isiacis, sive de Sistro opusc.*

BOSSLER (HENRI-PHILIPPE-CHARLES), marchand de musique à Spire, a publié, en 1788, une Gazette de Musique dont il paraissoit chaque semaine une demi-feuille de texte, et une demi-feuille de musique gravée. Cette entreprise n'a point été continuée. En 1792, Bossler a transporté son magasin de musique à Darmstadt. Dans un article de la Gazette Musicale de Leipsick (1813, page 506) on attribue à Bossler une part dans la rédaction d'une notice sur Marianne Kirchgessner, virtuose sur l'harmonica. Il ne paraît pas que cette biographie ait été imprimée. Bossler est mort à Manheim, le 9 décembre 1808.

BOSSNIS (HENRI), magister et diacre à l'église des récollets d'Augsbourg, a publié en cette ville, en 1618, le cent-vingthuitième psaume à six voix, in-4°.

BOTTEONI (JEAN-BAPTISTE), chanoine de Segna, petite ville de la Croatie, fit ses études à Venise. Il est connu comme compositeur par la musique de l'opéra intitulé : *L'Odio placato*, exécuté par la noblesse de Gorice, en 1696.

BOTTIGER (...). On a sous ce nom un article sur le perfectionnement de la flûte, qui a paru dans le *Musée attique* de Wieland (t. I, part. II) sous ce titre : *Abhandlung ueber die Erfindung der Flaute.*

BOTTOMBY (JOSEPH), né à Halifax, dans le duché d'York, en 1786, manifesta de bonne heure du goût pour la musique. A l'âge de huit ans il jouait déjà des concertos de violon et touchait le piano. A douze, il fut placé sous la direction de Grimshaw, organiste de Saint-Jean à Manchester, et de Watts, directeur des concerts. Il a reçu depuis lors des leçons de violon de Yanewitz et de Woelfl pour le piano. En 1807, il fut nommé organiste de l'église paroissiale de Bradford, il quitta ensuite cette place pour une semblable à Halifax. Depuis 1820, il est fixé à Sheffield, où il se livre à l'enseignement. Il a publié les ouvrages suivans : 1° Six exercices pour piano ; 2° Douze sonatines; 3° Deux divertissemens avec accompagnement de flûte; 4° Douze valses; 5° Huit rondos; 6° Dix airs variés; 7° Duo pour deux pianos; 8° Un petit dictionnaire de musique qui a paru à Londres, en 1816, sous ce titre : *A Dictionary of music*, in-8° (Voy. *Biblioth. Britann.* de M. Robert Watt, Part. I, 138 *a.*)

BOTTRIGARI (HERCULE), chevalier de la milice dorée du pape, naquit à Bologne, au mois d'août 1531, d'une famille noble et ancienne de cette ville. Il reçut une brillante éducation, et cultiva les lettres et les sciences avec succès. Il était surtout bon musicien, grand partisan d'Aristoxène, et ses travaux eurent principalement pour objet la musique des anciens. Il mourut dans son palais de Saint-Albert, le 30 septembre 1612. On frappa une médaille en son honneur, représentant d'un côté son buste, orné du collier de Saint-Jean-de-Latran, avec ces mots : *Hercules-Buttrigarius sacr. later. an. mil. aur.* Au revers, on voit sur cette médaille une sphère, un instrument de musique, une équerre, un compas, une palette et cet exergue : *Nechas quæsivisse satis.* Les ouvrages imprimés de Bottrigari sur la musique sont : 1° *Il Desiderio, ovvero de' concerti di varii stromenti musicali, dialogo di musica*, Bologne, 1590, in-4°, *per il Bellagamba.* Cette édition qui a été inconnue aux bibliographes existait, chargée de notes de la main de Bottrigari, dans la Bibliothèque du père Martini, à Bologne. Les exemplaires qui portent la date de Venise, 1594, Bologne, 1599, Milan, 1601, in-4°, sont de la seconde édition; on n'a fait que changer les frontispices. L'édition de Venise porte ce titre: *Il Desiderio, ovvero de' concerti di varii stromenti musicali, Dialogo, nel quale anco si ragiona della participazione di essi stromenti, e di molte altre cose pertenenti alla musica, da Alemanno Benelli.* Ce nom d'*Alemanno Benelli* est l'anagramme de *Annibale Melone*, élève et ami de Bottrigari. Ce Melone est un des interlocuteurs du dialogue, et *Grazioso Desiderio,* autre ami de Bottrigari, est le second. Dans les exemplaires de Bologne et de Milan on a rétabli le nom de Bottrigari au frontispice. 2° *Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione,* Bologne, 1593, in-4°. Dans cet ouvrage, Bottrigari discute les principes avancés par François Patrizio sur les tétracordes des Grecs, dans son livre intitulé : *Della poetica, Deca istoriale, Deca disputa,* Ferrare, 1586, in-4°; De là le nom qu'il donne à son ouvrage. 3° *Il Melone, discorso armonico, ed il Melone secondo, considerazioni musicali del medesimo sopra un discorso di M. Gandolfo Sigonio intorno a' madrigali ed a' libri dell' Antica musica ridotta alla moderna pratica, di D. Nicola Vincentino, e nel fine esso discorso del Sigonio,* Ferrare, 1602, in-4°. Annibal Melone avait écrit une lettre à Bottrigari sur ce sujet : *Se le canzoni musicali moderne communemente dette madrigali, o motetti, si possono ragionevolmente nominare di uno de' tre puri e semplici generi armonici, e quali debbono esserle veramente tali.* C'est pour répondre à cette lettre que Bottrigari a composé la première partie du *Melone.* M. Prud'homme a cru qu'il s'agissait d'un melon (*Voy.* Dict. Hist. Univ.). Indépendamment de ces ouvrages imprimés, Bottrigari a laissé les suivans en manuscrit : 1° *I cinque libri di musica di Anit. Manl. Sever. Boethio, tradotti in parlare italiano,* 1579. (*Voy.* Martini, *Stor. della mus.*, t. I, p. 451.) 2° *Il trimerone de' fondamenti armonici.* (*Voy.* Martini, *Ibid.*, t. I, p. 451.) 3° Une traduction du Traité de la musique mondaine de Macrobe; 4° Une traduction du Traité de musique de Cassiodore. Tous ses ouvrages existent dans la Bibliothèque de l'Institut de Bologne. 3° Enfin, le père Martini possédait un exemplaire de la traduction d'Aristoxène et de Ptolémée par Gogovin, chargé de corrections de la main de Bottrigari, et accompagné d'une traduction italienne, dont il était l'auteur. On croit que cet exemplaire a passé depuis dans la bibliothèque de l'institut de Bologne.

Gerber, dans l'article *Martini* (Jean-Baptiste) de son ancien lexique des musiciens est tombé dans une singulière méprise ; il dit en parlant de ce savant

musicien que *son ami Bottrigari* lui avait laissé sa riche bibliothèque musicale. Or Bottrigari était mort 94 ans avant la naissance du P. Martini; ce qui n'a pas empêché M. Fayolle de copier cette bizarre erreur dans son Dictionnaire des musiciens. L'abbé Bertini n'a pas fait cette faute dans le *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*.

BOUCHER (HECTOR), dit *L'Enfant*, eut de la réputation comme compositeur au seizième siècle. Suivant un compte de dépense de la cour de François Ier, dressé en 1532 (Mss. de la Bibliothèque du Roi, F. 540 du supplément), on voit qu'il était haute-contre de la chapelle de ce prince et qu'il avait trois cent soixante livres de gages. Un nombre assez considérable de motets et de chansons à quatre, cinq et six parties, composés par l'Enfant, se trouve dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et Adrien Le Roy. La plus ancienne publication de ce genre est un motet du même musicien, inséré par Pierre Attaignant dans le deuxième livre de ses motets de divers auteurs qui a paru sous ce titre : *Passiones Dominicæ in ramis palmarum, Veneris sancte, nec non lectiones feriarum quinte, sexto, ac sabbati holdomadæ sanctæ*. Ce motet est un *in-pace*.

BOUCHER (ALEXANDRE-JEAN), né à Paris, le 11 avril 1770, s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique et du violon, sous la direction de Navoigille aîné. Il avoit à peine atteint sa sixième année lorsqu'il joua à la cour, et dans sa huitième, il se fit entendre au concert spirituel. A l'âge de quatorze ans M. Boucher fut le soutien de sa famille; à dix-sept, il partit pour l'Espagne, où il entra au service de Charles IV, en qualité de violon *solo*. Après un long séjour dans ce pays, sa santé s'altéra, et il obtint un congé, dont il profita pour revenir en France. De retour à Paris, il se fit entendre aux concerts de Mme Catalani donnés à l'Opéra, en 1807, et à ceux de Mmes Grassini et Giacomelli, au mois de mai 1808. On trouva sa manière extraordinaire : les uns l'accusaient de manquer de savoir dans le mécanisme de l'archet; les autres, de s'abandonner trop à de certaines saillies qui ressemblaient à du charlatanisme; mais tous étaient obligés d'avouer qu'il ne copiait personne, et qu'il n'avait de modèle que lui-même. Lorsque Napoléon retint Charles IV prisonnier à Fontainebleau, M. Boucher donna à ce prince infortuné une preuve d'attachement en se rendant auprès de lui; dévouement auquel le monarque fut sensible. Après la restauration, M. Boucher a passé plusieurs années à Paris; vers 1820, il s'est mis à voyager en Allemagne et dans les Pays-Bas, et partout il a excité l'étonnement. M. Boucher a souvent rapporté cette anecdote de son voyage : en 1814 il arriva en Angleterre, et son violon n'ayant pas été déclaré à la douane de Douvres, fut saisi. Il s'en empara aussitôt, joua des variations improvisées sur l'air *God save the King*, et séduisit par son jeu les douaniers qui lui rendirent son instrument. De retour à Paris, M. Boucher s'est livré à l'enseignement et a joué dans quelques concerts; mais, mécontent de sa position, il s'est éloigné de nouveau de la capitale de la France, a traversé l'Allemagne, la Pologne et s'est, dit-on, fixé en Russie. On remarque dans les traits de cet artiste une ressemblance sensible avec ceux de Napoléon Bonaparte. Il s'est souvent amusé lui-même de cette similitude et s'est coiffé de la même manière que le conquérant. On connaît de M. Boucher : 1° Premier concerto pour violon et orchestre, Paris, Pleyel; 2° *Mon caprice*, deuxième concerto *idem*, Bruxelles, Weissembruck. L'épouse de cet artiste (Mme Céleste Gallyot) s'est fait entendre avec succès, comme harpiste, dans les concerts de Feydeau, à Paris, en 1794.

BOUDIN (JEAN), en latin *Boudinius*, né à Furnes, petite ville de Flandre, fut président du conseil de cette ville. Le ca-

talogue des livres de M. de Peralta indique sous ce nom un ouvrage intitulé : *De Præstantia musicæ veteris*, Florentiæ, 1647, in-4°. Il y a lieu de croire que c'est une erreur, et que ce traité n'est autre que celui que Doni a publié la même année, dans la même ville et sous le même titre.

BOUELLES, BOUILLES, ou BOUVELLES (CHARLES), en latin *Bovillus*, né à Sancourt, village de Picardie, vers 1470, étudia les mathématiques, et particulièrement la géométrie sous Lefèvre d'Étaples. Après avoir voyagé en Espagne et en Italie, il obtint un canonicat à Noyon, où il enseigna la théologie. Il est mort vers 1553. Parmi ses ouvrages, on lui attribue ceux-ci : I. *De constitutione et utilitate artium humanarum*, Paris, Jehan Petit, sans date, in-4°. II. *Rudimenta musicæ figuratæ*, 1512, in-8°. Ce dernier livre a été cité par Gesner, dans sa Bibliothèque universelle (*lib.* 7, *tit.* 3), et c'est d'après lui que Forkel et Lichtenthal en ont parlé; mais je suis bien tenté de croire qu'il y a dans cette citation une de ces nombreuses méprises où Gesner s'est laissé entraîner, et que l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que celui de Wollick (*Voy.* ce nom), dont la seconde partie, contenant le livre cinquième qui traite de la musique mesurée, et le sixième, relatif au contrepoint, a été séparée des quatre livres de la première (qui ne traitent que du chant ecclésiastique), et publiée en 1512, in-4°, par François Regnault, sous le titre de *Enchiridion musicæ figuratæ*. Le même imprimeur a donné, en 1521, la cinquième édition du livre complet de Wollick. Lipenius a cité l'édition de 1512 (*in Biblioth.*, p. 977, c. 2), sous le titre de : *Nicolai Wollici Enchiridion musices*. Or, remarquez que le nom de Wollick a souvent été cité sous la forme latine de *Bolicius*. Il est vraisemblable que ce nom aura été mal écrit par quelque copiste, ou mal lu par Gesner, et qu'on en aura fait *Bovillus*, car je n'ai vu citer par aucun autre auteur, de livre sur la musique sous ce dernier nom. Au reste il n'est pas inutile de remarquer que Gesner semble s'être corrigé lui-même dans l'abrégé de sa bibliothèque (*Biblioth. in epitom. red.*, p. 635), car il y indique sous la date de 1512 l'*Enchiridion musices* de Wollick.

BOUFIL (JACQUES-JULES), né le 14 mai 1783, entra le 6 prairial an XI au conservatoire de musique, où il prit des leçons de Xavier Lefebvre pour la clarinette. Ses progrès furent rapides, et aux concours de cette école, il obtint d'une manière brillante le premier prix de son instrument. En 1807 il entra comme seconde clarinette au théâtre de l'Opéra-Comique; dans la suite il partagea l'emploi de premier avec Duvernoy; et enfin il resta chef de cet emploi en 1821. M. Boufil s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts. Parmi ses compositions on remarque : 1° Ouverture, six airs variés et pot-pourri d'airs nationaux pour flûte, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, liv. 1 et 2, Paris, Gambaro; 2° Duos pour deux clarinettes, œuvres 2, 3 et 5, Paris, Jouve et Gaveaux; 3° Duo pour piano et clarinette, Paris, Garaudé; 4° Trois trios pour trois clarinettes, op. 7, Paris, A. Petit; 5° *Idem*, op. 8, *Ibid.*; 6° Trios pour deux clarinettes et basson, *Ibid.*

BOUGEANT (GUILLAUME-HYACINTHE), jésuite, né à Quimper le 4 novembre 1690, professa successivement les humanités et l'éloquence dans plusieurs colléges de sa société. Son ingénieux ouvrage intitulé : *Amusemens philosophiques sur le langage des bêtes* lui causa des persécutions et des chagrins; il fut exilé à la Flèche. Après sa rétractation, il lui fut permis de revenir à Paris, où il est mort, le 7 janvier 1743, âgé de cinquante-trois ans. Le P. Bougeant a publié : I. Une dissertation intitulée : *Nouvelles conjectures sur la musique des Grecs et des Latins*, dans les mémoires de Trévoux, juillet 1725, tom. XLIX. Il entreprend d'y réfuter la

dissertation de Burette sur la symphonie des anciens; mais il avait affaire à un athlète trop fort pour lui. Cette dissertation a été insérée dans la *Bibliothèque française* de Camusat, tome 7, p. 111 à 139; II. *Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains,* dans les mémoires de Trévoux, février 1735, tom. LXVIII, p. 248-279; travail beaucoup trop concis pour la nature du sujet.

BOUILLAUD (ISMAEL), en latin *Bullialdus*, naquit à Loudun, le 28 septembre 1605. Après avoir étudié la théologie, l'histoire sacrée et profane, les mathématiques et particulièrement l'astronomie, il voyagea en Italie, en Allemagne, en Pologne et au Levant. Il abjura la religion protestante dans laquelle il était né, pour se faire catholique romain, et se retira à l'abbaye de Saint-Victor, où il mourut le 25 novembre 1694. Bouillaud a donné la première édition de ce qui reste de *Théon* de Smyrne, avec une traduction latine et des notes, sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici earum quæ in Mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt, expositio. E bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione, ac notis illustratum,* Paris, 1644, in-4° (Voy. THÉON DE SMYRNE). Cette édition est fort bonne. Les notes de Bouillaud éclaircissent la partie spéculative de la musique contenue dans 61 chapitres de l'ouvrage de l'auteur ancien.

BOUIN (FRANÇOIS), professeur de vielle, au commencement du 18e siècle, a publié à Paris, 1° *La vielleuse habile, méthode pour apprendre à jouer de la vielle*, in-fol.; 2° *Sonates pour la vielle*, op. 2; 3° *Les amusemens d'une heure et demie, airs variés pour la vielle.*

BOULANGER (MARIE-JULIE HALLIGNER, connue sous le nom de Mme), est née à Paris, le 29 janvier 1786. Admise comme élève pour le solfége au conservatoire de musique, le 20 mars 1806, elle eut ensuite Plantade pour maître de chant, et devint élève de Garat au mois de janvier 1807. Douée d'une fort belle voix, et possédant une exécution vocale brillante et facile, elle obtint de beaux succès dans les concerts où elle se fit entendre. Le 16 mars 1811 elle débuta à l'Opéra-Comique dans *L'Ami de maison* et le *Concert interrompu.* Rappelée à grands cris après la représentation, elle fut ramenée sur la scène par Elleviou pour recevoir les bruyans témoignages de la satisfaction du public. Tel fut l'empressement des habitans de Paris à l'entendre, que l'administration du théâtre prolongea ses débuts pendant une année entière. Au charme de son chant se joignait un jeu naturel et plein de verve comique. Un heureux mélange de gaité, de sensibilité et de finesse, donnait à son talent dramatique un caractère particulier. Elle jouait surtout fort bien les rôles de soubrette et de servante, et les habitués du théâtre Feydeau gardent encore le souvenir de son talent dans les personnages si différens de la soubrette dans les *Événemens imprévus*, et de la servante des *Rendez-vous bourgeois.* Après avoir conservé la faveur du public pendant plus de dix-huit ans, Mme Boulanger a éprouvé tout à coup une altération sensible dans l'organe vocal, et les dernières années qu'elle a passées au théâtre n'ont plus été pour elle qu'un temps de regret. Elle s'est retirée au mois d'avril 1835, avec la pension acquise pendant que l'Opéra-Comique était administré par la société des acteurs.

BOULENGER (JULES-CÉSAR), né à Loudun, en 1558, entra chez les jésuites en 1582. Après douze ans de séjour dans leur société, il obtint de ses supérieurs la permission d'en sortir pour soigner l'éducation de ses neveux. Il professa les belles-lettres à Paris, à Toulouse et à Pise, puis rentra chez les jésuites après vingt ans d'absence, et mourut à Cahors, au mois d'août 1628. Il a publié un traité *de Theatro*, divisé en deux livres, Troyes, 1603, in-8°. Au second, il traite *de Ludis*

musicis et scenicis, ubi multa de musica antiquorum, eorumdem tibiis amplissimi, organis, cytharis, aliis instrumentis musicis, etc. C'est un fort bon ouvrage. On le trouve parmi ses œuvres imprimées à Lyon, en 1621, 2 tom. in-fol. Grævius l'a inséré dans son *Thesaurus ant. Roman.* tom. 9.

BOURDELOT (PIERRE), médecin, naquit à Sens en 1610. Son véritable nom était *Michon;* celui de *Bourdelot* lui fut donné par un de ses oncles maternels qui avait dirigé ses études. Il fut reçu docteur en médecine et médecin du roi en 1642. Appelé à Stockholm, en 1651, près de la reine Christine, qui était dangereusement malade, il la guérit, et mérita la bienveillance de cette princesse par sa conversation instructive et amusante. Revenu en France, il obtint l'abbaye de *Macé*, quoiqu'il ne fût pas dans les ordres : de là lui est venu le nom d'abbé Bourdelot. Il mourut le 9 février 1685, dans sa soixante-seizième année. Ce fut sur ses manuscrits que Bonnet, son neveu, écrivit *L'histoire de la musique et de ses effets* (*V.* BONNET). Bourdelot avait dès long-temps préparé les matériaux de ce faible ouvrage.

BOURET (...), lieutenant-général du bailliage de Gisors, vers le milieu du 18e siècle, est auteur d'un petit poème intitulé : *Les progrès de la musique sous le règne de Louis-le-Grand,* Mantes, 1735, in-4°.

BOURGEOIS (LOUIS), né à Paris au commencement du 16e siècle, s'attacha à Calvin, et le suivit à Genève lorsque le réformateur rentra dans cette ville, en 1541. Le consistoire le choisit pour remplir les fonctions de chantre à l'église de Genève; mais n'ayant pu s'entendre dans la suite avec les chefs de cette église sur l'usage qu'il voulait y introduire des psaumes harmonisés à plusieurs parties, il retourna à Paris en 1557. Il s'y trouvait encore en 1561, mais on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors. Bourgeois est auteur d'un livre qui a paru sous ce titre : *Le droict chemin de musique, composé par Loys Bourgeois avec la manière de chanter les psaumes par usage ou ruse, comme on cognoistra au* 34, *de nouveau mis en chant, et aussi le cantique de Siméon,* Genève, 1550, in-8°. Il y a des exemplaires de ce livre qui portent la date de Lyon, 1550 : ils sont de la même édition que ceux de Genève; le frontispice seul a été changé. C'est donc à tort que Forkel, Lichtenthal, Choron et Fayolle ont indiqué cette édition sous le format in-4°. Ils n'ont point parlé de l'édition de Genève qui a pourtant été citée par Walther dans son Lexique de musique. Au reste, aucun de ces écrivains n'a lu le livre de Bourgeois. Cet ouvrage est le premier où l'on a proposé d'abandonner la méthode de la main musicale attribuée à Gui d'Arezzo, et d'apprendre la musique par l'usage du solfége. Bourgeois avait remarqué que la désignation des notes de l'échelle générale, telle qu'on l'avait faite dans les siècles précédens, et telle qu'elle existait encore de son temps, avait l'inconvénient grave de mêler les trois genres par bémol, par bécarre et par nature (Voy. le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique,* t. I, p. CLXVI à CLXXII de la *Biogr. Univ. des musiciens*); il proposa de faire cette désignation de manière que l'arrangement des syllabes indiquât le nom de chaque note dans chaque gamme par bémol, par nature et par bécarre, et selon un ordre uniforme et régulier. Ainsi, on disait autrefois f *fa ut*, g *sol ré ut*, a *la mi ré*, b *fa mi*, c *sol fa ut*, d *la sol ré*, et e *la mi*, en sorte que les trois premières syllabes des trois premières désignations étaient les noms des trois premières notes de la gamme par nature, les trois suivantes appartenaient à la gamme par bémol, et la dernière à la gamme par bécarre. De là résultait une grande confusion dans le nom réel des notes de chaque gamme. A ces appellations irrationnelles, Bourgeois substitua les suivantes, où la première syllabe est toujours le nom de la note de

la gamme par bémol, la seconde appartient à la gamme par nature, et la troisième à la gamme par bécarre : f *ut fa, g ré sol ut*, a *mi la ré*, b *fa* o *mi*, c *sol ut fa*, d *la ré sol*, e o *mi la*. Les écoles de musique d'Italie continuèrent de faire usage des anciennes désignations, mais les protestans de France adoptèrent celles de Bourgeois, et l'usage s'en répandit insensiblement dans toutes les écoles françaises de musique. Ce qu'il y eut de singulier, c'est qu'après l'introduction de la septième syllabe (*si*) dans la gamme, on continua à se servir de ces désignations f *ut fa*, g *ré sol*, a *mi la*, etc., qui ne signifiaient plus rien, puisqu'il n'y avait plus qu'une gamme; on disait seulement b *fa si* au lieu de b *fa mi*; il n'y a pas plus de trente ans que l'usage de ces appellations a cessé en France.

Bourgeois a fort bien démontré l'inconvénient des *muances* multipliées, dans un chapitre spécial de son livre sur cette matière (*De l'abus des muances*); mais il n'a point aperçu la possibilité de faire disparaître cette absurde difficulté par le moyen de l'addition d'une septième syllabe.

On a aussi de ce musicien : *Quatre-vingt-trois psalmes de David en musique (fort convenable aux instrumens), à quatre, cinq et six parties, tant à voix pareilles qu'autrement; dont la basse-contre tient le sujet, afin que ceux qui voudront chanter avec elle à l'unisson ou à l'octave, accordent aux autres parties diminuées; plus le cantique de Siméon, les commandemens de Dieu, les prières devant et après les repas, et un canon à quatre ou cinq parties, et un autre à huit*, Paris, 1561, in-8°, obl.

BOURGEOIS (LOUIS-THOMAS), né à Fontaine-l'Évêque dans le Hainaut, en 1676, entra à l'Opéra de Paris comme haute-contre, en 1708, et quitta le théâtre en 1711. Deux ans après il y fit représenter *Les amours déguisés*, et en 1715, *Les plaisirs de la paix*. On a aussi de lui : 1° Deux livres de cantates françaises, Paris, in-fol.; 2° *Cantates Anacréontiques*, in-4°, obl.; 3° *L'Amour prisonnier de la beauté*, cantate; 4° *Beatus vir*, motet à grand chœur, Paris, Ballard. Vers 1716, Bourgeois quitta Paris pour se rendre à Toul, où il venait d'être nommé maître de chapelle; de là il passa à Strasbourg en la même qualité; mais son inconstance et son désir de voyager lui firent encore quitter ce poste. Il est mort à Paris, au mois de janvier 1750, dans une situation voisine de l'indigence. Il avait écrit pour les divertissemens de la cour divers ballets et cantates qui n'ont point été représentés à l'Opéra, ce sont : 1° *Les nuits de Sceaux*, 1714; 2° *Diane*, divertissement, 1721, avec Aubert; 3° *Divertissement pour la naissance du Dauphin*, à Dijon, en 1729; 4° *Idyle de Rambouillet*, 1735; *Les peines et les plaisirs de l'Amour*; 6° *Zéphire et Flore*, cantate, 1715; 7° *Psyché*, id., 1718; 8° *Céphale et l'Aurore*, idem.; 9° *Phèdre et Hippolyte*, idem; 10° *La lyre d'Anacréon*; 11° *Dédale*, id.; 12° *Don Quichotte*, id.

BOURNONVILLE (JEAN VALENTIN), né à Noyon, vers 1585, fut d'abord maître de chapelle à Rouen, puis à Évreux. En 1615, il devint maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin; trois ans après il passa à Abbeville, et enfin, en 1620, il fut appelé à la cathédrale d'Amiens. On a de sa composition : 1° Treize messes à quatre parties imprimées chez Ballard, depuis 1618 jusqu'en 1630; 2° *Octo cantica Beat. Mar. Virg.*, Paris, Ballard. Bournonville peut être considéré comme un des meilleurs organistes et compositeurs français qui ont vécu sous le règne de Louis XIII. Il avait fondé une école de musique d'où sont sortis quelques artistes distingués, entre autres Arthur Auxcousteaux. Il a eu un fils qui fut organiste de la cathédrale d'Amiens, et qui a laissé en manuscrit des pièces d'orgue dont je possède une copie : elles ne sont pas sans mérite.

BOURNONVILLE (JACQUES), petit-fils du précédent, né à Amiens, vers 1676, est mort, en 1758, à l'âge de plus de quatre-vingts ans. Il avait été élève de Bernier. On a de sa composition un livre de motets, Paris, Ballard in-4°. Ce musicien a eu de la réputation, et Rameau l'estimait. La Borde s'est trompé complètement dans la généalogie de cette famille.

BOUSSAC (M. DE), né à Paris dans les premières années du 18e siècle, brilla comme virtuose sur la viole, vers 1740. Il a fait graver un livre de pièces pour cet instrument.

BOUSSET (JEAN-BAPTISTE DROUART DE), naquit à Anières, village à une lieue de Dijon, en 1662. Son véritable nom était *Drouart* : il y ajouta celui de *Bousset* : Il fit ses études au collége des jésuites de Dijon, et eut pour maître de musique Jacques Farjonel, chanoine de la Sainte-Chapelle de cette ville. Bousset a été maître de musique de la chapelle du Louvre, pendant plusieurs années. Le Mercure de 1721, pag. 187, lui donne les titres de compositeur de musique de l'Académie française, de celle des belles-lettres et des sciences. Il épousa la fille de Ballard, dont il eut deux fils. Il est mort le 3 octobre 1725. Bousset a fait imprimer de sa composition : 1° *Cantates françaises*, Paris, Ballard, in-4°, obl.; 2° *Églogues bachiques*, in-4°; 3° Vingt-un livres d'airs à chanter, Paris, Ballard, in-4°, obl. Il a composé aussi beaucoup de motets qui sont restés manuscrits; on en trouve quelques uns à la Bibliothèque royale de Paris.

BOUSSET (RENÉ DROUART DE), fils du précédent, naquit à Paris, en 1703. Il se livra d'abord à l'étude de la peinture, mais il la quitta pour la musique, et passa dans l'école de Bernier. Il reçut ensuite des leçons d'accompagnement de Calviere, qui le décida à se livrer à l'étude de l'orgue. Bousset devint l'un des meilleurs organistes français. Le dimanche 18 mai 1760, il joua l'orgue de Notre-Dame, avec une vivacité qui ne lui était pas ordinaire : *Jamais*, dit-il, *je ne me suis senti tant en verve qu'aujourd'hui*. A l'*Agnus Dei*, il se trouva mal, une paralysie se déclara, et le lendemain il mourut. Les ouvrages qu'on a imprimés de lui sont : 1° *Huit odes de J. B. Rousseau, mises en musique*; 2° *Cantates spirituelles*, 1er et 2e liv.; 3° *Airs à chanter*, 1er et 2e recueils, in-4°, obl. Bousset fut un des plus ardens convulsionnaires et des plus zélés partisans des miracles du diacre Pâris.

BOUTEILLER (COLARD LE), poète et musicien, était contemporain de saint Louis. Il était ami de Guillaume Le Viniers, autre poète et musicien. On croit qu'il était de la maison des Bouteillers de Senlis. Il a laissé seize chansons notées de sa composition : les manuscrits 7222, 65 et 65 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque du Roi en contiennent plusieurs.

BOUTEILLER (LOUIS), maître de musique de la cathédrale du Mans, naquit à Moncé-en-Bliu, dans la province du Maine, en 1648. Il n'avait que quinze ans lorsque, d'enfant de chœur, il devint maître de la cathédrale où il a passé toute sa vie; mais ce succès inespéré, et cette précocité presque sans exemple ne l'empêchèrent point de travailler avec ardeur pour perfectionner son talent : aussi remporta-t-il successivement dix-sept prix de composition aux divers concours qui s'ouvraient alors dans les cathédrales de France. Il est auteur d'un grand nombre de messes, de motets, d'hymnes et d'antiennes, que les chanoines du Mans ont fait déposer dans le trésor de leur église, pour servir de modèles aux successeurs de cet habile musicien. Quelques-unes de ces pièces furent exécutées devant Louis XIV, et plurent tant à ce prince qu'il les redemanda souvent. Bouteiller mourut au Mans en 1724.

BOUTEILLER (aîné), maître de musique de la cathédrale de Châlons sur Marne. La Bibliothèque du Roi possède un motet manuscrit de sa composition sur les paroles du psaume *ad te, Domine, clamabo*,

BOUTEILLER (LE JEUNE), maître de musique de la cathédrale de Meaux. La Bibliothèque du Roi possède 13 motets manuscrits de cet auteur. On ignore si ces deux musiciens étaient frères, et le temps où ils vécurent.

BOUTEILLER (GUILLAUME), né à Paris, en 1788, a eu pour maître de composition Tarchi. Ses heureuses dispositions et les leçons de ce maître lui firent faire de rapides progrès. En 1806, il se présenta au concours de l'Institut et y obtint le grand prix de composition musicale pour sa cantate de *Héro et Léandre,* qui fut exécutée à grand orchestre dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts, le 4 octobre de la même année. Ce succès donnait à M. Bouteiller le droit d'aller passer cinq années en Italie comme pensionnaire du gouvernement, mais il n'en profita pas, et parut ne vouloir cultiver la musique qu'en amateur, ayant accepté un emploi dans l'administration des droits réunis. Depuis lors il n'a cessé de remplir des fonctions administratives à Paris. Cependant M. Bouteiller n'a pas abandonné la musique sans retour, car le 26 mai 1817, il a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique intitulé *Le Trompeur sans le savoir*, pièce de MM. Roger et Creuzé de Lesser qui fut mal accueillie et qu'on n'acheva pas. Depuis ce temps aucun ouvrage de ce compositeur n'a paru.

BOUTELOU (....) célèbre haute-contre de la chapelle de Louis XIV, avait une conduite si extravagante, que, de temps en temps, on le mettait en prison. Néanmoins, la bonté du roi était si grande pour lui, qu'on lui servait toujours une table de six couverts, et qu'on finissait par lui payer ses dettes, tant il avait l'art d'émouvoir la sensibilité de ce prince, qui avouait que la voix de Boutelou lui arrachait des larmes.

BOUTERWEEK (FRÉDÉRIC), professeur de philosophie à Goettingue et penseur distingué, est né à Goslar, le 15 avril 1766. Après avoir achevé ses études à Goettingue, il se livra avec ardeur à l'étude des sciences et de la philosophie, et s'attacha d'abord à la doctrine de Kant, dont il présenta une exposition nouvelle dans ses *Aphorismes offerts aux amis de la critique de la raison.* Goettingue, 1793, in-8° (en allemand). Plus tard il abandonna cette théorie, et trouvant que l'idéalisme de Fichte était trop exclusif pour constituer la véritable *théorie de la science,* qui selon lui, ne peut se passer de la certitude réelle, ou de l'absolu, il exposa ses nouvelles idées sur cette matière dans son *Aperçu d'une Apodictique universelle,* Goettingue, 1799, deux parties in-8°. Dans la suite il modifia encore son système de philosophie dans beaucoup d'ouvrages où se fait remarquer un profond savoir, mais où règne une finesse qui dégénère par fois en une obscure subtilité, malgré la clarté habituelle de son style. Bouterweek n'est cité ici que pour son *Æsthétique,* qui parut en deux parties à Leipsick, en 1806, et dont il donna un supplément sous le titre d'*Idées sur la métaphysique du beau,* en quatre dissertations, Leipsick, 1807, in-8°. Ces dissertations ont été refondues ensuite dans une nouvelle édition de son Æsthétique, ouvrage qui renferme des idées neuves sur le beau en musique. M. Bouterweek joint à sa qualité de professeur à Goettingue celle de conseiller du duc de Saxe-Weimar.

BOUTMY (LÉONARD), né à Bruxelles en 1725, fut d'abord professeur de musique à La Haye, et ensuite organiste de la cour de Portugal à Lisbonne. Il a fini ses jours à Clèves. On a de lui : 1° *Traité abrégé sur la basse continue*, La Haye, 1760; 2° *Premier et second livres de pièces de clavecin,* La Haye, in-fol. obl.; 3° *Trois concertos pour clavecin*, in-fol.

BOUTMY (LAURENT), né à Bruxelles, en 1751, y apprit les principes de la musique, le piano et l'harmonie. Après avoir donné des leçons de piano pendant quelques années dans sa ville natale, il se ren-

dit à Paris, puis se retira à Ermenonville, où il vécut paisiblement. Les troubles de la révolution l'ayant chassé de cette retraite, il partit pour l'Angleterre, et se maria à Londres, où il demeura plus de vingt ans, comme professeur de piano et d'harmonie. De retour dans sa patrie, il a été nommé, en 1816, maître de piano de la princesse Marianne, fille du roi des Pays-Bas. En récompense de ses services, le roi Guillaume lui avait accordé une pension de 400 florins, mais il l'a perdue à la révolution du mois de septembre 1830. M. Boutmy, âgé de 84 ans, vit à Bruxelles au moment où cet article est écrit. Il a publié à Londres des sonates de piano, et a dans son portefeuille un opéra, des ouvertures et quelques autres compositions. L'ouvrage le plus considérable sorti de sa plume est un livre qui a pour titre : *Principes généraux de musique, comprenant la mélodie, l'unisson et l'harmonie, suivi de la théorie démonstrative de l'octave, et de son harmonie*, Bruxelles, 1823, in-fol. obl., 16 pages de texte, et 47 pages d'exemples gravés.

BOUTROY (ZOSIME), musicien à Paris, vers la fin du 18e siècle, a publié un *Planisphère ou Boussole harmonique, avec un imprimé servant à l'expliquer*, Paris, 1785. Sa brochure, jointe au tableau, a pour titre : *Clef du planisphère ou boussole harmonique*. On a aussi de lui : 1° *Symphonie à huit instrumens, la basse étant chiffrée selon les principes du Planisphère ou Boussole harmonique*, Paris 1786; 2° *Six duos faciles et agréables pour violon et violoncelle, Ibid.*, 1786; 3° *Romances avec accompagnement de clavecin ou harpe*, Paris, 1787.

BOUTRY (INNOCENT), maître de musique de la cathédrale de Noyon, vers le milieu du 17e siècle, a publié : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Speciosa facta est, Paris, Ballard, 1661; 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Magnus et mirabilis, Paris, Ballard, 1661.

BOUVARD (FRANÇOIS), né à Paris, vers 1670, était originaire de Lyon. Dans son enfance, il entra à l'Opéra pour chanter les rôles de dessus, ayant la voix la plus belle et la plus étendue. Malheureusement il la perdit à l'âge de seize ans, après que la mue se fut déclarée. Il s'adonna alors à l'étude de la composition, et en 1702, il fit représenter à l'Opéra *Méduse*, en trois actes. Quatre ans après, il donna *Cassandre*, en société avec Bertin. Il a écrit pour la cour : *Ariane et Bacchus*, en 1729; *Le Triomphe de l'Amour et de l'Hymen*, divertissement, en 1729; *Diane et l'Amour*, idylle, en 1730; *L'École de Mars*, en 1733. On a aussi de lui : 1° Cantates françaises; 2° Quatre recueils d'airs à chanter avec accompagnement de flûte, in-4° obl.; 3° Sonates de violon, premier livre, in-fol.; 4° *Idylle sur la naissance de Jésus-Christ*, 1738; 5° Paraphrase du psaume *Usqueque domine*, écrit dans le style des oratorios italiens. Bouvard avait beaucoup voyagé, et avait demeuré long-temps à Rome. Le roi de Portugal le fit chevalier de l'ordre du Christ. Il fut marié deux fois, et épousa en premières noces la veuve de Noël Coypel, ancien directeur de l'académie de peinture.

BOUVIER (MARIE-JOSEPH), violiniste, naquit à Colorno, petite ville à quatre milles de Rome. A l'âge de sept ans, il eut pour maître de violon Antoine Rieber de Versailles, l'un des premiers violons du duc de Parme. Lui-même fut admis à l'orchestre de ce prince à l'âge de douze ans. Plus tard il reçut des leçons de Pugnani, qui le recommanda à Viotti lorsqu'il vint à Paris; celui-ci le fit débuter au Concert spirituel, en 1785. Après y avoir été entendu plusieurs fois, il entra à l'orchestre de la Comédie italienne, dont il n'a cessé de faire partie jusqu'à sa mort, arrivée en 1823. Il a fait graver six sonates pour le violon, de sa composition, et quelques recueils de romances.

Jenny Bouvier, qui débuta dans l'Opéra-

comique au théâtre Favart, en 1797, était fille de cet artiste. Elle avait de la sensibilité, de l'intelligence, et chantait avec goût, mais le timbre de sa voix avait peu d'intensité. Cette agréable cantatrice est morte d'une maladie de poitrine, vers la fin de 1801.

BOVICELLI (JEAN-BAPTISTE), né à Assise près de Spolette, dans le 16e siècle, est auteur des deux ouvrages suivans : 1° *Regole di musica*, Venise, 1594, in-4°; 2° *Madrigali e motetti passeggiati*, Venise, 1594, in-4°. Cette dernière production fait connaître le style des ornemens qu'on introduisait dans le chant d'église à la fin du 16e siècle.

BOVILLUS. *Voy.* BOUELLES.

BOWLES (JEAN), savant anglais, avocat à Londres, et commissaire des banqueroutes, vécut dans la seconde moitié du 18e siècle, et au commencement du 19e. Appartenant par ses opinions au parti ministériel, il a écrit une très grande quantité de pamphlets politiques contre la France et contre l'opposition. Parmi ses ouvrages on trouve une dissertation qui a pour titre : *Remarks on some ancient musical instruments mentioned in the Roman de la Rose* (Remarques sur quelques anciens instrumens mentionnés dans le roman de la Rose). Cette dissertation est insérée dans le recueil intitulé : *Archæologia, or Miscellaneous tracts relating to Antiquity*, Londres, tom. 7, page 214.

BOXBERG (CHRÉTIEN-LOUIS), compositeur et organiste de l'église de Saint-Paul et Saint-Pierre à Gorlitz, naquit à Sonderhausen le 24 avril 1670. En 1682, on l'envoya à l'école de St.-Thomas à Leipsick. Deux ans après il entra à l'université; en 1686, il en sortit pour se livrer entièrement aux études musicales. En 1692, il était organiste dans la petite ville de Grossenhaym. Ayant eu occasion d'entendre l'opéra de Wolfenbuttel, il se sentit entraîné vers le genre de la musique dramatique. En 1694 et 1695 il fut appelé dans cette ville pour y écrire; en 1697 et 1698 il alla à Anspach, en 1700 à Hesse-Cassel, et enfin, en 1702 il se retira à Gorlitz pour y prendre possession de la place d'organiste. Depuis ce temps on l'a perdu de vue, et l'on manque de renseignemens sur le reste de sa vie. Adelung lui attribue les opéras dont les titres suivent : 1° *Orion*, dont le livret a été publié à Leipsick en 1697; 2° *La foi gardée*, opérette, à Onolzbach, en 1698, 3° *Sardanapale*, à Onolzbach, en 1698; 4° Concert à quatre voix de soprano, violon, hautbois, basse de viole et orgue; 5° *Beschreibung der Gœrlizer Orgel* (Description de l'orgue de Gorlitz). Gorlitz, 1704, in-4°. Cette description, qui forme trois feuilles d'impression, précède le discours d'inauguration du pasteur Godefroi Kretschmar, où se trouvent des détails intéressans sur l'histoire des orgues.

BOYCE (WILLIAM), docteur en musique, né à Londres vers 1710, et non en 1695, comme le dit Gerber (*Neues Lexik. der Tonk.*), fut nommé organiste d'Oxford en 1736. Peu de temps après, il reçut aussi le titre d'organiste et de compositeur de la chapelle royale. Le premier ouvrage par lequel il se fit connaître fut une espèce d'oratorio intitulé *David's lamentations over Saül and Jonathan*, qui fut exécuté à la société d'Apollon en 1737. Six ans après (1743) il donna sa *Serenata of Salomon*, morceau du même genre, que les Anglais admirent encore aujourd'hui. Ces premiers ouvrages furent suivis de la publication de *Douze sonates ou trios pour deux violons et basse* (Twelve sonatas for 2 violins and bass), Londres, 1744. En 1749 Boyce mit en musique l'ode de Mason pour l'installation du duc de Newcastle comme chancelier de l'université de Cambridge, et dans la même année, cette université lui conféra les degrés de docteur en musique. Peu de temps après il donna au théâtre de Drury-Lane l'opéra intitulé *The Chaplet* (La guirlande), qui fut reçu avec beaucoup d'ap-

plaudissemens, et qui fut suivi de l'ode séculaire de Dryden. On a aussi de lui : *Anthems for three voices*, Londres, 1768, et *XII grand symphonies in 7, 9 and 12 parts*. Enfin on lui doit une collection précieuse des meilleures compositions anglaises pour l'église, dont il a donné une édition magnifique sous ce titre : *Cathedral music, being a collection in score of the most valuable and useful compositions for that service, by the several english masters*, etc., Londres, 1768. Le docteur Boyce est mort le 16 février 1779; les choristes de la chapelle du roi, de l'abbaye de Westminster et de Saint-Paul, se sont réunis pour ses funérailles.

BOYE (JEAN), professeur de philosophie à Copenhague, est né en Danemarck en 1756. Pendant plusieurs années il avait été recteur de l'université de Fridericia dans le Jutland; mais le désir de se livrer à ses travaux scientifiques le détermina ensuite à quitter cette place pour prendre celle de professeur à Copenhague. Il est mort dans cette ville en 1830, à l'âge de 74 ans. Il a publié plusieurs livres estimés sur la philosophie, contre les principes de Kant, sur l'économia politique et sociale, sur l'art d'écrire l'histoire et sur divers autres sujets plus ou moins importans. L'ouvrage pour lequel il est cité ici est un petit écrit qui a pour titre : *Musikens og sangens bidragtil menneskets Forœdling* (De l'influence de la musique et du chant sur l'amélioration de l'homme), Copenhague, 1824, 80 pages in-8°. L'idée développée par M. Boye dans cette brochure est celle que Cicéron a exprimée dans ce passage : « Assentior enim Platoni, nihil « tam facile in animos teneros atque « molles influere, quam varios canendi « sonos; quorum dici vix potest quanta « sit vis in utramque partem; namque et « incitat languentes, et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum « contrahit. Civitatumque hoc multarum « in Græcia interfuit, antiquam vocum « servare modum. » Boye n'élève point de doute sur les effets merveilleux attribués à la musique par les anciens; mais il prend aussi quelques uns de ses exemples dans les temps modernes. Son ouvrage est terminé par l'ode de Dryden sur le pouvoir de la musique.

BOYÉ (....). On a sous ce nom un petit écrit assez piquant intitulé : *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Paris, 1779, brochure in-8° de 47 pages. M. Le Febvre a donné une réfutation de cet ouvrage dans un livre qui a pour titre : *Bévues, erreurs et méprises de différens auteurs en matière musicale* (*Voy.* LEFEBVRE.).

BOYER (PASCAL), né en 1743, à Tarascon en Provence, succéda, en 1759, à l'abbé Gauzargues dans la place de maître de chapelle de l'église cathédrale de Nîmes, place qu'il occupa pendant six ans. Au bout de ce temps il se détermina à venir à Paris, et débuta par la publication d'une *Lettre à Monsieur Diderot sur le projet de l'unité de clef dans la musique et la réforme des mesures, proposées par M. l'abbé de La Cassagne, dans ses élémens du chant*, Paris, 1767, in-8°. Cette Lettre est remplie d'excellentes remarques sur le projet peu sensé de l'abbé de La Cassagne. On a aussi de Boyer : *Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse*, dans le Mercure de France, juillet, 1772, page 191. Il a écrit quelques morceaux qui ont été ajoutés à des opéras.

On trouve sous le nom de Boyer (P.), trois sonates pour piano avec accompagnement de flûte ou violon et de violoncelle, Paris, Gaveaux.

BOYLEAU (SIMON), compositeur français qui paraît avoir vécu en Italie vers la moitié du 16[e] siècle, a publié de sa composition : 1° *Motetti a quattro voci*, Venise, 1544; 2° *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1546. Gesner (Bibl. Univ. lib. VI, tit. 3, f. 82) dit que Boyleau a écrit un livre sur la musique, mais il n'en indique pas le titre.

BOYVIN (JACQUES), organiste de l'église cathédrale de Rouen, au commencement du 18e siècle, a publié : 1° *Premier livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'église*, Paris, Christophe Ballard, 1700, in-4° obl.; 2° *Second livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'église*, Ibid., 1700, in-4° obl. Ce deuxième recueil est précédé d'un *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, où les règles principales de l'accompagnement de la basse chiffrée sont présentées avec assez de clarté, d'après l'ancienne méthode italienne. Dans l'avertissement de ce petit ouvrage, Boyvin dit qu'il n'a voulu y donner que ce qu'il y a de plus nécessaire, parce qu'il travaillait à un traité de composition dans lequel il avait dessein d'expliquer toutes les règles plus au long. Ce travail plus étendu n'a pas paru. Le petit traité d'accompagnement a été publié ensuite sans date à Amsterdam et séparé des pièces d'orgue; Ballard a donné aussi séparément une édition du même ouvrage. Les pièces d'orgue de Boyvin consistent en préludes, fugues, duos et trios à plusieurs claviers. L'harmonie en est très pure, et le style, quoique vieux, y est supérieur à celui de toutes les pièces d'orgues qui ont été publiées plus tard en France. Les mélodies sont dans le goût de Lulli; mais l'harmonie est remplie de ligatures et de cadences d'*inganno* d'un fort bon effet. La fugue est la seule partie faible de ces pièces; Boyvin n'en connaissait pas le mécanisme.

BOZAN (JEAN-JOSEPH), bon musicien et pasteur à Chraustowicz en Bohême, a publié un beau livre de chants d'église, en langue bohémienne, sous ce titre : *Slawicek Bogsky-To gest Kancyonal, a nebo kniha pysebny. Wytissteny w Kradoy Krà Lewé nad Labem. Wac-luwa Ty belly*, 1719. L'auteur était fort âgé quand cet ouvrage a paru.

BOZIO (PAUL), compositeur de l'école romaine, vécut dans la seconde moitié du 16e siècle. Il fut un des maîtres qui dédièrent à Palestrina, en 1592, un recueil de psaumes à cinq voix de leur composition.

BRACCINI (LOUIS), maître de chapelle, né à Florence en 1754, mort en 1791, fut élève du P. Martini. On cite de lui un *Miserere* à quatre voix *à cappella*, et un *Victimæ paschali*, comme des morceaux du premier ordre dans le genre scientifique. Il a aussi composé des *Trios* pour deux *soprani* et *tenore*. Aucune de ces compositions n'a été gravée.

BRACK (CHARLES DE), ancien administrateur des douanes, est né à Valenciennes vers 1770. Nommé administrateur des douanes à Marseille en 1801, il a publié dans les mémoires de l'Académie de cette ville (t. II, 1804) : *Fragment d'un ouvrage anglais sur l'état présent de la musique en Europe*. Ce fragment était extrait de sa traduction française des voyages musicaux de Burney. Ayant été envoyé à Gênes pour y remplir les fonctions de directeur des douanes, il y publia cet ouvrage en 1809 et 1810, sous ce titre : *De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne, ou Journal de voyages faits dans ces différens pays avec l'intention d'y recueillir des matériaux pour servir à l'histoire générale de la musique*, 3 vol in-8°. Cette traduction est fort mauvaise : pour la faire, M. de Brack ne savait pas assez bien la musique. Il est évident d'ailleurs qu'il n'avait qu'une connaissance imparfaite de la langue anglaise, et qu'en beaucoup d'endroits il n'a pas saisi le sens de son auteur. En 1812, il a aussi donné une traduction de la dissertation d'Augustin Perotti (*Voyez* ce nom) sur l'état de la musique en Italie. Retiré des emplois publics depuis plusieurs années, M. de Brack vit à Paris où il s'occupe de la traduction française de l'histoire générale de la musique de Burney. Il est chevalier de la légion d'honneur, membre des académies de Marseille

et de Nîme, et de la société royale des sciences de Gœttingue.

BRADE (GUILLAUME), musicien anglais, se fixa à Hambourg, au commencement du 17e siècle. Il paraît que son instrument était la viole, car il se donne la qualité de violiste aux titres de ses ouvrages. On connaît de lui : 1o *Neue ausserlesene Paduauen, Galliarden, Canzonetten*, etc. Hambourg, 1609, in-4o; 2o *Neue ausserlesene Paduonen und Gagliarden mit* 6 *Stimmen*, Hambourg, 1614, in-4o; 3o *Neue lustige Volten, Couranten, Balletten, Paduanen, Galliarden*, etc., *mit* 5 *Stimmen*, Francfort sur l'Oder, 1621, in-4o.

BRÆTTEL (ULRIC), contrapuntiste et secrétaire du duc de Würtemberg, vers 1540. Un livre de ses motets a été publié à Augsbourg, dans cette année. Salblinger a inséré quelques pièces de la composition de Brættel dans ses *Concent.* 5-6 *voc.* (Augsbourg, 1545, in-4o).

BRÆUNICH (JEAN-MICHEL), ou *Breunich*, maître de chapelle à Mayence dans la première moitié du 18e siècle, a composé et fait imprimer, en 1736, six Messes à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, viole, deux clarinettes et basse continue, in-fol. En 1723, il avait été invité à se rendre à Prague pour assister à la représentation de l'opéra *Costanza e fortezza* qui fut joué pour le couronnement du roi de Bohême. Ce fut pour cette ville qu'il écrivit son oratorio *Pœnitentia secunda post naufragium tabula*, etc., qui fut exécuté en 1735. Deux ans après il fut engagé comme maître de chapelle au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne. En 1748 il fit représenter à Varsovie un opéra intitulé : *Moderazione nella gloria*. Depuis cette époque, on ignore quel a été le sort de Bræunich.

BRAGANTI (FRANÇOIS), célèbre chanteur, né à Forli, brilla sur les théâtres d'Italie depuis 1700 jusqu'en 1720.

BRAHAM (JEAN), célèbre chanteur dont le nom véritable est Abraham, est né à Londres, vers 1774, de parens juifs. Resté orphelin dans sa plus tendre enfance, il fut confié aux soins de Leoni, habile chanteur italien. A l'âge de dix ans il fit son premier début au théâtre Royal; sa voix était si sonore et si étendue qu'il pouvait chanter facilement plusieurs airs de bravoure qui avaient été composés pour madame Mara. Mais l'époque du changement de voix arriva et l'empêcha de paraître en public; malheureusement ce fut précisément au moment où Leoni fut forcé de quitter l'Angleterre, par suite du mauvais état de ses affaires. Braham se trouva donc une seconde fois dans l'abandon. Son talent et sa bonne conduite lui procurèrent un asile dans la famille de Goldsmidt. Protégé par cette famille respectable, il devint professeur de piano. Sa voix commençait à reprendre du timbre lorsqu'il rencontra le célèbre flûtiste Ashe, dans une réunion musicale; celui-ci lui conseilla d'accepter un engagement pour la saison suivante à Bath. Braham y consentit promptement, se rendit dans cette ville, et y fit son début, en 1794, dans les concerts dirigés par Rauzzini. Ce grand musicien connut bientôt tout ce que présentait de ressources une voix et une intelligence musicales telles que celles de Braham; il se chargea de lui donner des leçons, qu'il continua pendant trois ans, et vit ses soins couronnés par le plus grand succès.

Au printemps de 1796, Braham fut engagé par Storace pour le théâtre de Drury-Lane : il y chanta dans l'opéra de *Mahmoud*, et reçut du public les applaudissemens les plus mérités. Dans la saison suivante, il parut au Théâtre-Italien, et son succès alla toujours croissant. Mais peu satisfait de lui-même, tant qu'il lui restait quelque chose à apprendre, il se détermina à voyager en Italie, pour se perfectionner dans l'art du chant. Arrivé à Paris, il s'y arrêta pendant huit mois, et y donna des concerts qui furent très suivis,

malgré le prix élevé des billets. Le premier engagement qu'il accepta en Italie fut à Florence. De là, il alla à Milan et à Gênes. Il séjourna quelque temps dans cette dernière ville, et y étudia la composition sous la direction d'Isola. Pendant qu'il était à Gênes, il reçut plusieurs propositions de la part des directeurs du théâtre de Saint-Charles à Naples; mais l'état de trouble où était alors ce royaume les lui fit toutes rejeter. Il se dirigea sur Livourno, Venise, Trieste, et enfin se rendit à Hambourg.

Sollicité vivement de retourner dans sa patrie, il rompit les engagemens qu'il avait à Milan et à Vienne, et débuta, en 1801, au théâtre de Covent-Garden dans l'opéra *the Chains of the heart*, de Reeve et Mazzinghi. Depuis cette époque il a toujours continué à occuper le premier rang parmi les chanteurs anglais : nul n'a jamais chanté aussi bien que lui la musique de Handel, et particulièrement l'air *Deeper and deeper still*, dans lequel il arrachait des larmes de tous les auditeurs. Il a joué au Théâtre du Roi depuis 1806 jusqu'en 1816, avec Mmes Billington, Grassini et Fodor. En 1809, il fut engagé au théâtre royal de Dublin, avec des avantages qui n'avaient été accordés à personne: deux mille livres sterling pour quinze représentations. Cependant le directeur fut si content de son marché, qu'à son expiration il en contracta un autre pour trente-six représentations, au même taux.

Après qu'il eut perdu sa voix, Braham conserva long-temps encore la faveur du public, parce qu'il représentait presqu'à lui seul tout le chant de l'Angleterre, et parce que les Anglais sont fidèles à leurs vieilles admirations : de là vient que les directeurs de Drury-Lane et de Covent-Garden engageaient souvent ce chanteur, et lui accordaient des appointemens très élevés, bien qu'il chantât d'une manière fort ridicule dans les derniers temps.

Braham est cité aussi comme un compositeur agréable; il a écrit beaucoup d'airs fort jolis; sa *Death of Nelson*. (La mort de Nelson) est devenue populaire. Il a écrit aussi plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *The Cabinet*; 2° *The English fleet*; 3° *Thirty Thousand*; 4° *Out of place*; 5° *Family Quarrels*; 6° *The Paragraph*; *Kaes*; 7° *Americans*; 8° *The Devil's Bridge*; 9° *False Alarms*; 10° *Zuma*; 11° *Navensky*, etc.

Braham est mort à Londres du choléra au mois d'août 1834.

BRAMBILLA (PAUL), compositeur dramatique, est né à Milan, suivant l'almanach théâtral de cette ville, intitulé : *Serie chronologica delle rappresentazioni dramatico-pantomimiche*, etc.; mais, si je suis bien informé, cet artiste est fils d'un médecin italien au service de l'empereur d'Autriche; il est né à Vienne, et a suivi son père à Milan, lorsque celui-ci a perdu ses emplois. Quoi qu'il en soit, il a fait représenter au théâtre Re de cette ville, en 1816, un opéra qui avait pour titre : *Il barone burlato*. Précédemment il avait écrit *L'apparenza inganna*, opéra bouffe qui obtint quelque succès. Ricordi en a publié l'ouverture pour le piano. Cet artiste a écrit aussi la musique de plusieurs ballets pour le théâtre de *La Scala* et autres, ainsi que des divertissemens pour le *Casino* des nobles et la société *del Giardino*. Enfin, on connaît de lui : 1° Six ariettes italiennes, op. 1, Vienne, Artaris; 2° Romances avec accompagnement de piano, op. 2, 3 et 4, *Ibid.*; 3° Cinq ariettes italiennes, op. 5, *Ibid.*; 4° Romances avec accompagnement de piano, op. 6 et 7, *Ib.*; 5° Romances *id*, op. 9, Vienne, Mechetti.

BRAMINI (JACQUES), né à Rome vers 1640, eut pour maître de chant et de contrepoint Horace Benevoli. Après avoir terminé ses études musicales, il obtint la place de maître de chapelle à Sainte-Marie *della consolazione*, dans sa ville natale. Sa santé déplorable, qui était la suite de sa constitution difforme (il était monstrueusement bossu), le tint dans un

état continuel de souffrance qui ne cessa qu'à sa mort, en 1674. Bramini s'est distingué comme son maître par des compositions à 8, 12 et 16 voix. Elles se conservent inédites dans les archives de plusieurs églises de Rome.

BRANCHE (CHARLES-ANTOINE), né à Vernon-sur-Seine, en 1722, a été premier violon de la Comédie italienne pendant trente ans. Il a fait graver à Paris *Six sonates pour violon seul*, liv. 1er, qui ont paru à Paris en 1749.

BRANCHU (ALEXANDRINE-CAROLINE), connue d'abord sous le nom de *Mademoiselle Chevalier*, est née au cap Français le 2 novembre 1780, dans l'île de Saint-Domingue [1]. Admise au conservatoire de Musique de Paris, le 23 messidor an V (1796), comme élève, elle y remporta le premier prix de chant deux ans après, et celui de déclamation lyrique en 1799. Ses études terminées, elle entra au Théâtre Feydeau; mais le caractère de son talent la portait plutôt vers l'Opéra. Elle y débuta en 1801, par le rôle de *Didon*, et son triomphe fut complet. On se rappellera longtemps l'énergie et la sensibilité qu'elle déployait dans ce rôle, et dans ceux d'*Alceste*, de *La Vestale*, d'*Hypermnestre* dans *les Danaïdes*, etc. Quels que fussent ses succès, madame Branchu ne les considéra jamais que comme des engagements pris envers le public : ses études ne se ralentirent point, et jusqu'à la fin de sa carrière théâtrale elle reçut les conseils de Garat, à qui elle était redevable de belles traditions. Admise à la retraite au mois de mars 1826, elle a joué pour la dernière fois le rôle de *Statira*, à la première représentation de la reprise d'*Olympie*, musique de M. Spontini, le 27 février de la même année. Le caractère de son talent consistait dans l'expression et le pathétique; sa vocalisation était un peu lourde, comme celle de toutes les voix puissantes.

[1] C'est par erreur qu'on a fait naître Mme Branchu à Paris en 1782, dans la *Biographie portative des Contemporains*. J'ai tiré mes renseignemens des registres de l'ancien conservatoire qui sont entre les mains de M. Viait, secrétaire de cet établissement.

BRANCIFORTE (JÉRÔME), comte de Camerata, et chevalier de l'ordre d'Alcantara, naquit à Palerme vers le milieu du 17e siècle. Il cultiva la poésie et la musique, comme amateur, et publia un recueil de ses compositions sous ce titre : *Infidi Lumi, madrigali a cinque voci*, Palerme, 1693, in-4° (Vid. Mongitori Bibl. Sic. tom. 1, p. 274).

BRAND (GOTTLOB-FRÉDÉRIC), né à Arnstadt, le 8 mai 1705, fut un virtuose d'une habileté extraordinaire sur la trompette. Il brillait surtout par la douceur de son jeu dans l'accompagnement du chant. Après avoir été successivement au service de plusieurs princes d'Allemagne, il se fixa à la cour du duc de Saxe Meinungen.

BRAND (JEAN-JACQUES), directeur de musique à Sarrebruck, a publié en 1755, à Nuremberg, trois suites de pièces de clavecin, in-4°. Un autre musicien de ce nom, dont les prénoms ont pour initiales les lettres A. C. a fait paraître à Vienne, en 1793, *Cavatina con variazioni dell' opera Axur, per il clavicembalo.*

BRAND (NONOS), né à Wasserbourg, entra dans l'ordre des bénédictins à Tegernsée, après avoir fait de bonnes études littéraires et musicales; son talent sur l'orgue, dans la manière de Bach, était très remarquable. Il fut nommé organiste de son couvent. On connaît des messes et des chansons à quatre voix de sa composition, dans lesquelles on remarque de l'expression et un chant gracieux. Il passa la plus grande partie de sa vie à enseigner la musique et la littérature à l'école de son couvent. Ayant passé de là à Freising, il y mourut d'apoplexie en 1793.

BRAND. Trois guitaristes de ce nom sont connus. Le premier (Alexandre) a publié des valses pour une guitare seule, chez Schott; à Mayence, et un quatuor brillant pour violon principal, chez le même éditeur. Le deuxième (J. P. de

Brand) est auteur d'une sonate pour guitare et violon, Leipsick, Breitkopf et Haertel. Le dernier (Frédéric) a fait paraître des thêmes variés pour guitare seule, œuvres 3, 7 et 8, Paris, Pacini, et Mayence, Schott, des pièces faciles et des valses pour cet instrument, *Ibid.*, et quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnement de guitare. Celui-ci s'est aussi fait connaître comme compositeur pour le piano par une cavatine variée, Manheim, et par des recueils de danses, Manheim et Francfort. J'ignore quel est celui de ces trois artistes qui a publié à Leipsick une méthode pour la guitare sous le titre de *Guitarschule*.

BRANDAU ou BRANDOW (JEAN-GEORGES), musicien allemand, qui florissait dans la seconde moitié du 17e siècle, a fait imprimer une collection de psaumes sous ce titre : *Psalmodia Davidis, worin alle Psalmen Davids nach franzœsischer Melodey gesetzt, nebst Mart. Luthers und anderer Psalmen und Gesænge inZweystimmige richtigePartitur und zulæssige Transposition gebracht*, Cassel, 1674, in-4°. La première édition de cet ouvrage était intitulée : *Davids-Harfe*, Cassel 1665.

BRANDENSTEIN (CHARLOTTE DE), d'une famille noble de l'empire, naquit à Ludwigsburg, vers le milieu du 18e siècle. Elle fut élève de Vogler, qui a inséré dans la septième livraison de son Journal de Musique une sonate avec accompagnement de violon, qu'elle a composée en 1780. Cette sonate a été aussi publiée séparément.

BRANDES (CHARLOTTE-GUILHELMINE-FRANÇOISE), fille du célèbre acteur de ce nom, naquit à Berlin le 21 mai 1765. Elle brillait au théâtre de Hambourg comme première cantatrice, en 1782, sous le nom de *Mirsna*, et recueillait aussi des applaudissemens, comme virtuose sur le piano, dans les concerts publics et particuliers. Tous les journaux allemands de ce temps célèbrent ses talens. Elle est morte à la fleur de l'âge, à Hambourg, le 13 juin 1788. Hérold a publié dans la même année un recueil de ses compositions. Elles consistent en ariettes italiennes et allemandes pour clavecin et quelques autres pièces pour cet instrument. On trouve la vie de cette cantatrice dans les *Annales des théâtres* de 1788, 3e livraison, p. 33.

BRANDISS (MARC-DIETRICHT), écrivain du 17e siècle, a publié un traité de la tablature sous ce titre : *Musica Signataria*, Leipsick, 1631, in-8°.

BRANDL ou BRANDEL (CASÉTIEN), excellent tenor, né à Carlsbad en Bohême, brillait au théâtre national de Berlin en 1790. En 1770, il fut engagé comme chanteur à l'église de Sainte-Croix à Prague; il occupa cette position jusqu'en 1785, où il entra dans la carrière du théâtre. En 1793, il quitta Berlin et se rendit à Hambourg où il obtint des succès. Depuis ce temps, on manque de renseignemens sur sa personne et sur sa vie d'artiste.

BRANDL (JEAN), directeur de musique à Carlsruhe, naquit en Bavière dans le territoire de l'abbaye de Rohr, près de Ratisbonne, le 14 novembre 1764. A l'âge de six ans on lui fit apprendre le chant, le violon et le piano. Il montrait peu de goût pour ce dernier instrument, et l'on était obligé d'employer la violence pour le contraindre à l'étudier, parce que son penchant l'entraînait vers le violon. Dans la suite il reconnut l'utilité du piano pour la composition. A dix ans il fut admis comme élève au séminaire de Munich; il y resta pendant quatre années. Ses dispositions pour la musique s'y développèrent, mais son goût pour cet art était si vif qu'il négligea ses autres études pour s'y livrer sans obstacle. Il en fut de même lorsqu'on l'envoya au gymnase de Neubourg sur le Danube. Déjà il éprouvait le besoin de composer, quoiqu'il n'eût aucune connaissance des procédés de l'art d'écrire. Heureusement pour lui, Feldmayer et Schubauer se chargèrent du soin de lui enseigner les règles de l'harmonie, et il composa

sous leur direction un *Miserere* qui fut exécuté dans l'église des Jésuites. Il était alors dans sa seizième année. Le succès de ce morceau excita l'intérêt de l'abbé Gallus en faveur de Brandl, et ce digne moine paya les dépenses nécessaires pour que le jeune artiste pût aller étudier à Eichstadt le contrepoint dans l'école de Schlecht. Il ne jouit pas long-temps de cet avantage, car le maître mourut après quelques mois, d'une attaque d'apoplexie. Cependant, aidé par Ruhm, musicien de la cour, Brandl continua de se livrer à la composition. Il était destiné à la vie monacale; mais Ruhm parvint à lui démontrer qu'il n'était pas né pour s'ensevelir dans un cloître. Il suivit le conseil qu'on lui donna d'aller étudier à Fribourg, mais la difficulté d'y vivre le ramena au couvent de St.-Trudbert, où il donna des leçons de chant à quelques jeunes gens du pays. Insensiblement sa réputation de violiniste et de compositeur s'étendit, et, après quelques petits voyages artistiques, il obtint le titre de maître de chapelle du prince de Hohenlohe Bartenstein. Il resta dans cette position pendant trois ans, puis il fut appelé à Bruchsal et enfin à Spire par l'archevêque, en qualité de directeur de musique. Il jouissait des avantages de cette position honorable quand le pays fut envahi par les armées françaises. Brandl perdit sa place et tomba dans une profonde misère. Retiré d'abord à Stuttgard vers 1793, Brandl y a vécu jusqu'en 1806, époque où il s'est retiré à Bruchsal. Depuis lors il est revenu à Carlsruhe, où il vit encore, ayant atteint l'âge de 75 ans. Ses compositions les plus importantes sont: 1° Symphonie à grand orchestre (en *ré*), Spire 1790; 2° Sérénade pour violon obligé, deux flûtes, deux altos, deux cors et contrebasse, op. 4, Heilbronn, 1792; 3° Grande sérénade pour violon, hautbois, violoncelle et basson obligés, deux violons, deux cors et basse d'accompagnement, op. 7, Heilbronn, 1796; 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8, *Ibid.*, 1796; 5° Six quintetti pour deux violons, deux altos et basse, op. 10, *Ibid.*; 6° Six quintetti, *idem.*, op. 11, liv. 1 et 2, Offenbach, 1797; 7° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), op. 12, *Ibid.*; 8° Quintetto pour piano, violon, alto, basson et violoncelle, op. 13, Offenbach, 1798; 9° Quintetto pour violon, deux altos, basson et violoncelle, op. 14, *Ibid.*; 10° Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle, op. 15, *Ibid.*; 11° Sextuor (en *ut*) pour violon obligé, basson, deux altos et violoncelle, op. 16, Offenbach, 1799; 12° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 17, liv. 1 et 2, dédiés à Haydn. Heilbronn, 1799; 13° Grand quatuor (en *ré* mineur), op. 18, Offenbach, 1799; 14° Nocturne pour deux violons et violoncelle, op. 19, *Ibid.*, 1800; 15° Symphonie concertante pour violon, violoncelle et orchestre, op. 20, *Ibid.*, 1801; 16° *Germania*, opéra en trois actes, 1800, inédit; 17° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle concertans, op. 23, Augsbourg, 1803; 18° Poésies de Schütt mises en musique, Leipsick, Kühnel; 19° Symphonie à grand orchestre en *ré*), op. 25, Leipsick; 20° Six airs avec accompagnement de piano, *Ibid.*, Brandl a écrit un opéra intitulé *Hermann* et le monodrame de *Hero*, qui ont été représentés au théâtre de Carlsruhe. Parmi ses compositions on compte aussi plusieurs oratorios, quelques messes, dont une pour quatre voix d'hommes qui a obtenu des éloges dans une analyse de la Gazette musicale de Leipsick (1828, pag. 188), des quatuors pour le basson et pour la flûte, des recueils de chansons allemandes à plusieurs voix et à voix seule, avec accompagnement de piano, et plusieurs autres ouvrages de différens genres.

BRANDT (JEAN), poète et compositeur, né à Posen, en Pologne, vers 1546, fit ses premières études dans sa patrie et se rendit ensuite à Rome où il acheva de s'instruire dans les lettres et dans les arts libéraux. En 1571, il entra chez les jé-

suites, retourna ensuite en Pologne, et se livra à la cnlture de la poésie et de le mnsique. Ses compatriotes estiment beaucoup le recueil de mélodies qu'il publia à Varsovie en 1586, sous ce titre : *Piesni lacinskie i polskie z notami muzycznemi* (chants latins et polonais mis en mnsique). La plupart des pièces de ce recueil sont encore chantées par les paysans polonais. Brandt monrut en 1601 à Leopol (Lwow) où il habita long-temps. L'archevêque de cette ville (*Sulikowski*) prononça son oraison funèbre snr sa tombe.

BRANDT (GEORGES-FRÉDÉRIC), célèbre bassoniste, naquit à Spandaw, le 18 octobre 1773. Il fut élevé à l'école de musique militaire de Potsdam, et ent pour maître de basson Antoni, virtuose sur cet instrument. Après evoir étudié pendent trois ans à cette école, il fnt placé comme basson dens la garde royale, à Berlin. Là il se lia evec Ritter, musicien de la cour, qui perfectionna son talent par ses conseils. Malheureusement la guerre se déclara, et Brendt fnt obligé de partir evec la garde, ponr se rendre sur le Rhin. Après nne absence de trois ans, il revint à Berlin, où il continna ses études sons Ritter. Frédéric Gnillaume II, eyant voulu l'entendre, fut si setisfait de son talent, qu'il lni donna l'assurance de le placer dans sa mnsique; mais le mort du roi anéantit ses espérances. Il entreprit alors un voyage et se rendit à Lndwigslust, où le duc de Meeklenbourg-Schwerin lui proposa un engagement qu'il eccepta, après avoir obtenn son congé de la garde, le 6 mars 1798. En 1800, il voyagea et se rendit snecessivement à Stettin, Berlin, Breslan, Dresde, et enfin à Munich, où il fut placé à l'orchestre de la cour, en 1806. Brandt est considéré comme nn des plus habiles exécutans de l'Allemagne sur son instrument. Il a laissé en mannscrit plusieurs solos ponr le basson.

BRANTON (ROBERT), imprimeur à Lyon, inventa, vers le milieu dn 16ᵉ siècle, nn caractère pour l'impression de le mnsique, absolument différent de ceux dont Attaignant, Nicolas du Chemin, Adrien le Roy et autres se servaient à cette époque. Ce caractère, qui n'avait d'autre défaut que d'être un peu trop petit, est fort joli et assez semblable, pour la forme des notes, eux caracteres modernes. Branton, qui avait gravé lui-même les poinçons de ses caractères, paraît en avoir fait le premier essai en 1559 dans un recueil de chansons nonvelles à quatre parties de *Barthélemi Baulaigne* ou *Baulègne*, et dans les motets du même auteur. Les notes, dont les têtes sont arrondies, portent avec elles les filets de la portée; cette musique s'imprimait d'un seul coup.

BRASSOLINI (DOMINIQUE), maître de chapelle à Pistoie, au commencement du 18ᵉ siècle, e composé la musique d'un opéra intitnlé *Il trionfo dell'umiltà*, qui a été représenté à Modène, en 1707.

BRASPERNIUS (BALTHAZAR). *Voyez* PRASPERG.

BRASSAC (RENÉ DE BEARN, marquis de), ameteur distingué que Voltaire a célébré dans son Temple du Goût, fut d'abord officier de carabiniers, puis brigadier des armées du roi, et enfin maréchal de camp en 1769. Il e composé la mnsique de deux opéras qni ont eu du succès : 1° *L'Empire de l'Amour*, 1733; 2° *Léandre et Héro*, 1750. Il e fait anssi graver à Paris un livre de cantates à voix seule.

BRASSART ou BRASART, contrapuntiste, paraît avoir vécu dans les premières années dn 15ᵉ siècle, et avoir été contemporain de Feugues, de Regis, d'Éloy, de Cousin, et de quelqnes autres musiciens qui furent les successeurs immédiats de Dnfay, de Binchois et de Dnnstaple. Toutefois le nom de cet artiste n'est cité que d'une manière vague, et les renseignemens sur sa vie, son mérite et ses ouvrages nous manquent. Dans la voie de découvertes où l'on est entré depuis quelques années, il est peut-être permis d'espérer que des mannscrits encore inconnus fourniront nu jour des documens

satisfaisans sur ces anciens compositeurs, et particulièrement sur celui qui est l'objet de cet article. Tinctor, Glaréan, Hermann Fink ni Ornitoparchus (Vogelsang) ne parlent pas de Brasart; Gaforio le cite dans ce passage du quatrième chapitre du troisième livre de son ouvrage intitulé : *Musice utriusque cantus practica* : « Complures « tamen discordantem hujus modi minimam atque semibrevem admittebant, ut « Donstable (sic), Binchoys et Dufay, atque « Brasart. »

BRASSICANUS (JEAN) était chanteur à Lintz vers 1630. Daniel Hintzler a inséré quelques pièces de la composition de ce musicien dans son recueil intitulé : *Musikalischen figurten Melodien der Kirchengesænge*, etc., Strasbourg, 1634, in-12.

BRAUCHLE (J.-X.), compositeur, a vécu à Vienne pendant quelque temps. J'ignore s'il y est encore. On a sous son nom : 1° Six chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1, Vienne, Hasslinger; 2° Bagatelles pour le piano, op. 2, *Ibid.*; 3° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 3, *Ibid.*; 4° Grand duo pour piano et violon, op. 4, *Ibid.*; 5° Grande sonate pour piano seul, op. 5, *Ibid.*; 6° Polonaise, romance et rondeau pour le piano, op. 6, *Ibid.*; 7° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, *Ibid.*; 8° Un quatuor, *idem*, Leipsick, Breitkopf et Haertel.

BRAUER (...), pianiste de Vienne, s'est fait connaître par les compositions dont les titres suivent : 1° Variations brillantes pour le piano, sur un thème hongrois, avec accompagnement de quatuor, Vienne, Pennauer; 2° Ouverture pour le piano à quatre mains, Vienne, Artaria; 3° Première polonaise brillante pour le piano (en *fa*), Vienne, Diabelli.

BRAUN (JEAN-GEORGES), né à Ubtbal, fut directeur du chœur à l'église d'Eger, en Bohême, vers 1664. Il avait écrit un livre de chant pour l'usage de cette église; la seconde édition de ce recueil parut sous ce titre *Echo hymnodiæ celestis* (Écho de chants célestes, ou anciens et nouveaux chants de l'église catholique pour les grandes solennités et les fêtes de l'année, etc.), Eger, Abraham Liebtenthaler, 1675, in-12. Dans l'épître dédicatoire de cette édition, on voit que la première a paru en 1664, car Braun dit : « Le livre de chant que « j'ai fait imprimer il y a onze ans ayant été « épuisé, je l'ai fait réimprimer pour sa- « tisfaire au désir de plusieurs ames pieu- « ses, etc. » Ce livre est rare; un exemplaire bien conservé se trouve dans la bibliothèque du couvent de Strahow.

BRAUN (JEAN-GEORGES), poète allemand du 17e siècle, fut chanteur à l'église luthérienne de Hanau. Il a publié un traité élémentaire de musique en dialogue, sous ce titre · *Kurze Anleitung zur edlen Musikkunst in Fragen und Antworten*, Hanau, 1681, in-8°.

BRAUN (...), musicien allemand, s'établit à Paris en 1741, et y vivait encore en 1754, époque où le P. Caffiaux écrivait son histoire de la musique (V. CAFFIAUX). Cet historien en parle avec éloge. Braun était considéré comme un flûtiste de mérite; il fit graver à Paris les ouvrages dont les titres suivent : 1° Sonates à flûte seule, premier livre; 2° Livre de duos pour les musettes ou vielles; 3° Trios pour deux flûtes et basse; 4° Sonates en duos pour deux flûtes; 5° Sonates à flûte seule, deuxième livre; 6° Sonates pour le basson; 7° Pièces pour flûte seule, sans basse; 8° Trios pour flûte, violon et basse; 9° Concertos pour flûte, op. 9; 10°, *Idem*, op. 10; 11° Sonates en duos pour deux flûtes, deuxième livre. L'auteur de tous ces ouvrages était connu sous le nom de *Braun le cadet*; il avait un frère aîné, flûtiste comme lui, qui a publié deux livres de trios pour deux flûtes et basse.

BRAUN (ANTOINE), violiniste de la chapelle du landgrave de Hesse-Cassel, né le 6 février 1729, fut le père des virtuoses de ce nom (Jean, Jean-Frédéric, Maurice,

Daniel) et do la cantatrice mademoiselle Braun.

BRAUN (JEAN), violiuisto do la chapelle dn landgrovo do Hesse, uaquit à Cassel le 28 août 1758. Il reçut de son père les premières leçons de violon et de musiqno, et se rendit ensuite à Brunswick pour y étudier la compositiou sous Schwonenburg, et le violon sons Poreh. De retour à Cassel, il y fnt odmis dans la chapelle du prince, olors la plus célèbre de l'Allemogne. Mais cette mémo réunion d'artistes les plns distingués ayant été congédiée en 1786, Braun alla à Berlin, où il devint maître des concerts de la reine. Il occnpait encore cette place en 1797; ou iguore s'il est vivaut. On a gravé de sa composition trois œuvres de trios pour deux violons et basse, et deux concertos de violoncelle, Berlin, Hummel, 1792. Il a en ontre en manuscrit vingt concertos ponr violon, onze symphonies concertantes pour deux cors; deux concertos pour second cor; un *idem*, pour premier; deux, *idem*. ponr basson; uu, *idem*, pour flûte, ot un, *idem*, pour violoucelle. Cet artiste a écrit aussi la musique d'uu ballet intitulé: *Les Bergers de Cythère*.

BRAUN (JEAN-FRÉDÉRIC), frère dn précédent et deuxième fils d'Autoine, naquit à Cassel, le 15 septembre 1759. Il étudio le hautbois sous la direction de Barth, et devint nn des plus habiles artistes de l'Allemagne sur cct instrumeut. Il excellait surtont dans l'exécntiou de l'adagio. Le landgravo de Hesse-Cassol ayaut remarqué les hcnrenses dispositious de ce jeune artiste et les progrès qu'il avoit faits en pen do temps, l'envoya à Dresde pour y perfectiouner son taleut sous la directiou de Besozzi. Après avoir suivi pendaut uu ou les conseils de ce moitre célèbre, Braun quitta Dresde et cntra dans la chapelle du duc de Mecklembourg-Schweriu, en 1782. Le style de Besozzi, comme celui des meillenrs hautboïstes de son temps, consistait en un jeu brillant et orné; Brann s'en fit une autro, dont l'expression et lo bello manière de chanter formaient la base. C'est par ces qualités que Braun mérita d'être considéré comme le chef d'une nouvelle école de hautbois. Il a écrit une grande quantité de concertos, de trios et de quatnors pour son instrument qui sont restés en mauuscrit, dans les archives de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin. Braun est mort à Lndwigslost, le 15 septembre 1824, daus la matinée de l'auuiversaire do sa naissance, à l'âge de 65 ans. Parmi ses meilleurs élèves, on compte ses deux fils.

BRAUN (MAURICE), frère des précédens et troisième fils d'Antoine, né le 1er mai 1765, entra vers 1790, dans la chapelle du prince évêque do Würzbourg en qualité de bassoniste. Il était compté comme uu des plus habiles de son temps pour son instrument. Cepeodant il était inférieur à ses frères en mérite personnel.

BRAUN (DANIEL), quatrième fils d'Antoine, violoncelliste et élève do Duport l'oîné, naquit à Cassel le 24 juillet 1767. Il était déjà musicien de la chapelle du roi do Prnsse cn 1792. Il a été considéré comme un artiste distinguó, et sou maître ovait beaucoup d'estime pour soo taleat.

BRAUN (Mlle), sœur des précédens, naquit à Cassel le 22 octobre 1762. Elle brillait également commo cantatrice, et comme virtnose sur la mandoline et le piano. Elle était, en 1797, femme de chambre de la duchesse de Gotha, et ovait épousé le conseiller Hamberger.

BRAUN (Mme), épouse de Jean-Frédéric, fut uue cautatrice distiuguée. Son nom de famille était *Kunzen*; elle était sœur du compositeur de ce nom, maître de chapelle du roi de Danemarck. Elle fut attachée peudant plus de vingt ans au service de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, à Ludwigslust.

BRAUN (CATHERINE), doot le nom de famille était *Brouwer*, uaquit à la Haye, le 7 mars 1778. Son père, riche négociaut, lo plaça, à cause de sa belle voix,

chez le maître de chapelle Grauf, pour qu'elle y fit son éducation musicale. En peu d'années elle acquit une grande habileté comme cantatrice. En 1796, elle fit avec son maître un voyage à Hambourg et à Berlin. Ses succès dans ces deux villes surpassèrent son attente; son talent y excita l'enthousiasme du public. Engagée au théâtre royal de Berlin, elle y prit des leçons de Hurka. Les conseils de ce maître achevèrent de développer les avantages de sa voix, une des plus belles qu'on eût jamais entendues en Allemagne. A une étendue de près de trois octaves, véritable phénomène vocal, Mlle Brouwer joignait le don d'une qualité de son moëlleuse, pure et touchante. En 1798 elle entreprit un voyage en Allemagne, visita Leipsick, Dresde, Vienne, Munich, Hambourg, et ne revint à Berlin qu'en 1803. Ce fut à cette époque qu'elle épousa le violoncelliste Daniel Braun. Elle se retira du théâtre vers 1811.

BRAUN (CHARLES-ANTOINE-PHILIPPE), fils de Jean-Frédéric, est né en 1788 à Ludwigslust, dans le Mecklembourg. Son père lui enseigna à jouer du hautbois, et fut son maître de composition. Il entra en 1807 à la chapelle du roi de Danemarck, comme premier hautboïste. On le considère comme un artiste distingué en son genre. C'est d'ailleurs un homme instruit. Comme compositeur, il a publié : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ré*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 2° Ouverture (en *ut* mineur), *Ibid.;* 3° Concerto pour la flûte (en *fa*), œuvre deuxième, Leipsick, Peters; 4° Quatuor pour deux flûtes et deux cors, op. 1, *Ibid.;* 5° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 6, Leipsick, Hofmeister; 6° Deux quatuors pour flûte, hautbois, cor et basson, Leipsick, Br. et Haertel; 7° Duos pour deux flûtes, Copenhague, Lose, 8° Duos pour deux hautbois, op. 3, Leipsick, Peters; 9° Duo pour hautbois et basson, Augsbourg, Gombart; 10° Pot-pourri pour hautbois et piano, Leipsick, Hofmeister; 11° Sonate pour piano et hautbois, Leipsick, Br. et Haertel; 12° Six variations faciles pour piano, Copenhague, Lose; 13° Six chansonnettes avec acc. de piano, Stockholm.

BRAUN (GUILLAUME), deuxième fils de Jean-Frédéric, est né à Ludwigslust, en 1791. Élève de son père, il lui a succédé dans la place de premier hautbois de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, en 1825. Avant de prendre cette position, il avait été attaché à la musique particulière du roi de Prusse, à Berlin. Artiste éclairé, il a donné dans la *Gazette musicale de Leipsick* (1823, n° 11, p. 165) un bon article sous ce titre : *Bemerkungen ueber die richtige Behandlung und Blazart der Oboe.* (Observations sur la bonne manière de traiter et de jouer du Hautbois.) Braun est considéré aujourd'hui comme un des meilleurs hautboïstes de l'Allemagne. Il est connu comme compositeur par de nombreux ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Divertissement pour hautbois et orchestre, op. 3, Berlin; 2° Concerto pour hautbois, op. 12, Leipsick, Peters; 3° Six duos pour deux hautbois, op. 1, *Ibid.;* 4° Grand duo pour deux hautbois, op. 23, n°. 1, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 5° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 13, Hofmeister; 6° Divertissement pour flûte et quatuor, op. 27, Hambourg, Bœhme; 7° Sonate pour piano, op. 17, Hambourg, Lübbers; 8° Introduction et polonaise pour piano, op. 26, Hambourg, Cranz; 9° *Der Trost,* cantate pour soprano, avec accompagnement de piano, op. 22, Berlin, Trautwein.

BRAUN (CATHINKA), fille de Maurice Braun, et femme de Guillaume, est née à Würzbourg, le 24 mars 1799. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle fit dans cet art de si rapides progrès, qu'à l'âge de douze ans elle exécuta divers morceaux de piano dans des concerts, de manière à mériter les applaudissemens des connaisseurs. Plus tard, sa voix ayant acquis du timbre, de l'étendue et du

volume, elle fut confiée aux soins de Seyfert, directeur du chœur à Würzbourg, qui se chargea de terminer son éducation. En 1815, elle débuta au théâtre de Hanovre, où son père l'avait accompagnée; le succès qu'elle y obtint fut complet, et bientôt sa réputation s'étendit dans toute l'Allemagne septentrionale. Des invitations lui furent envoyées pour qu'elle se rendit à Francfort et dans d'autres grandes villes. En 1817 elle chanta au théâtre de Hambourg, et fit naître la plus vive sensation parmi les habitans de cette ville. Après y avoir fait un séjour de trois ans, elle fit en 1821 un voyage à Copenhague, et n'y eut pas moins de succès. De retour en Allemagne, elle fut engagée en 1822, à Cassel, en qualité de *prima donna;* l'année suivante, elle alla à Berlin et y devint l'épouse de son cousin, Guillaume Braun. Sa carrière théâtrale s'y termina par les rôles de *Fanchon* (dans l'opéra de Himmel), et d'*Agathe* dans Freyschütz, qu'elle chanta sur le théâtre de la cour. En 1825 elle suivit son époux à Ludwigslust, et dans sa trente-troisième année elle mourut en cette ville, le 8 juin 1832, regrettée de tous ceux qui connaissaient son talent et les qualités de son cœur.

BRAUN (GEORGES), comédien allemand, né à Aichstætt, dans la seconde moitié du 18e siècle, a composé la musique de trois opéras, représentés sur le théâtre de Gotha depuis 1789 jusqu'en 1796. Ils sont intitulés : 1° *Julie;* 2° *der Neue Heer* (le Nouveau Seigneur); 3° *Die Jubel-Hochzeit* (les Fêtes de Noces).

BRAUN (JOSEPH), virtuose sur le piano et le violoncelle, est né en 1787 à Ratisbonne, où son père était organiste. Après avoir terminé ses études de musique, il se fit directeur de musique de plusieurs troupes d'opéra à Dantzig, Brême, Lubeck et autres lieux. En 1826, il fut engagé à se rendre à Philadelphie pour y diriger l'Opéra. Sa femme, cantatrice de quelque mérite, l'y suivit en qualité de *prima donna*. Braun y mit en scène plusieurs opéras italiens, allemands et anglais; mais l'ignorance et le mauvais goût des habitans lui inspirèrent bientôt le désir de quitter le pays. En 1828, il donna sa démission, puis il visita New-York, Baltimore, et quelques autres villes pour y donner des concerts. De retour en Allemagne, Braun s'est fixé à Brême. Deux opéras de sa composition, *le Cosaque*, et *le Volontaire*, ont été joués avec succès sur quelques théâtres allemands. On connait aussi de cet artiste plusieurs compositions pour le piano et le violoncelle.

BRAUN. Quelques ouvrages ont été publiés sous ce nom; mais les auteurs de ces productions ne sont pas désignés de manière à les faire connaitre d'une façon particulière. Un de ces ouvrages a pour titre: *Méthode pour les Trombones basse, tenor et alto*, Paris, Sieber. Il en a été publié une édition allemande et française à Offenbach, chez André. Un autre est indiqué par Gerber dans son nouveau Lexique des musiciens; il est intitulé : *Leichter und ganz Kurzgefusster Generalbass für die Anfanger im klavier.* (Méthode courte et très facile d'harmonie pour les commençans.)

BRAYSSINGAR (GUILLAUME DE), né en Allemagne, fut organiste à Lyon. Dans la seconde moitié du 16e siècle, il a publié: *Tablature d'Épinette*, Lyon, Jacques Moderne, ouvrage qui contient des *ricercari*, des variations et des fantaisies sur des thèmes des plus célèbres compositeurs de ce temps.

BRECHTEL (FRANÇOIS-JOACHIM), musicien allemand, qui vivait vers la fin du 16e siècle; il a fait imprimer des Chansons gaillardes à trois, quatre et cinq voix, de sa composition, sous ce titre: *Kurz-weilige deutsche drye, vier und funfstimmige Lieder*, 1588, 1590 et 1594.

BRECNEO (LUIS DE), guitariste espagnol, contemporain de Mersenne, qui en parle avec éloge dans le traité des instrumens de son *Harmonie universelle*. On a

sous son nom une méthode pour apprendre à jouer de la guitare à la manière espagnole, intitulée : *Metodo mui facilissima para aprender a taner la guittara a lo Espanol*, Paris, Pierre Ballard, 1626, in-8°, oblong.

BREDAL (NIELS-KROG), poète et compositeur danois, fut d'abord vice-bourguemestre à Drontheim, en Norwège, et quitta cet emploi pour aller s'établir à Coppenhague, où il est mort en 1778, à l'âge de 46 ans. Ses compositions les plus connues consistent en pièces de chant, imprimées à Copenhague en 1758, et intitulées : 1° *Le Berger irrésolu ;* 2° *Le Solitaire;* 3° *Le Recruteur heureux, etc.*

BREDE (SAMUEL-FRÉDÉRIC), d'abord sous-recteur à Perleberg, devint ensuite chanteur et directeur de musique à Stettin, où il est mort en 1796. Il a publié à Offenbach, en 1784, six sonates pour le clavecin, dont trois avec accompagnement de violon : et en 1786, des Chansons et des Ariettes pour le clavecin avec une préface.

BREIDENSTEIN (JEAN-PHILIPPE), organiste à l'église réformée de Hanau, naquit à Windeken, dans la Vetteravie, le 9 avril 1724. De 1777 à 1782, il fut professeur d'économie à Giesen, où il mourut le 18 janvier 1785. Il a publié : 1° Deux sonates pour le clavecin, Nuremberg, in-folio; 2° Un dialogue sur la timbale, intitulé *Gespræch von der Pauke und der alten strafe des Paukens aus Ebr. II*, in-8°, 1769; 3° Vingt-quatre chansons de Gleim avec mélodies, Leipsick, 1770.

BREITENDICH (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), organiste du roi de Danemarck au palais de Christiansbourg, vers le milieu du 18e siècle, est cité par les écrivains danois comme un des plus habiles compositeurs et théoriciens de son temps. On ne connaît de lui que les ouvrages suivans : 1° *Et lidet Forsæg paa at kunde lœresig selv at Synge en Choral efter Noder*, Copenhague, 1766, in-4°; 2° Ce livre est un traité du chant choral. 3° *Undervüsning, hvorledes man kan lœresig selv at sœtte harmonien til sammen efter de over Naderne satte ziffere*, Copenhague, 1766, in-4°. C'est un traité de l'harmonie et de la manière d'accompagner la basse chiffrée.

BREITENGASSER (GUILLAUME), contrapuntiste allemand, vivait vers 1530. On trouve des messes de sa composition dans la précieuse collection intitulée : *Liber quindecim Missarum a præstantibus musicis compositarum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens pagina commonstrat*, Norimbergæ apud Joh. Petrejum, 1539. Le *Cantionale* manuscrit de Jean Walther, qui se conserve dans la bibliothèque du prince de Saxe-Cobourg, contient quelques motets de Breitengasser. Ce musicien, ainsi que L. Senfel et Jean Walther peuvent être considérés comme les chefs de l'école allemande.

BREITKOPF (JEAN-GOTTLOB-EMMANUEL), fondeur en caractères, imprimeur et libraire, naquit à Leipsick le 23 novembre 1719. Destiné par son père, libraire lui-même, à lui succéder dans son commerce, il montra d'abord beaucoup d'éloignement par son état, entraîné qu'il était par son goût pour les sciences. Cependant il entreprit en 1745 de diriger l'imprimerie qu'il porta dans la suite à un haut degré de prospérité. Il s'attacha surtout à améliorer les procédés de l'impression de la musique par les caractères mobiles. Son premier essai en ce genre parut en 1755; c'était un sonnet de l'opéra de la princesse électorale de Saxe, intitulé *Il Trionfo della fedelta*. L'année suivante il imprima l'opéra entier, et il s'y donna le nom de *inventore di questa nuova maniera di stampare la musica, con caratteri separabili et mutabili*. Il imprima encore en 1765 l'autre opéra de cette princesse intitulé *Talestri, regina delle Amazoni*. A peine la découverte de Breitkopf fut-elle connue, qu'on s'empressa de l'imiter de toutes parts. Fournier le jeune

donna, en 1756, son *Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique ;* mais il resta fort loin de son modèle. Il eut du moins l'honnêteté d'accorder à Breitkopf la priorité d'invention. Gando, autre fondeur de caractères, à Paris, Giacomo Falconi à Venise, Rousart, à Bruxelles, Enschede et Fleischmann, à Harlem, enfin Fought, imprimeur suédois établi à Londres, firent tous des essais d'imitation plus ou moins heureux; mais soit que les circonstances ne les favorisassent pas; soit que leurs procédés fussent moins parfaits, la seule entreprise de Breitkopf prospéra. Un nombre immense d'ouvrages importans furent imprimés au moyen des presses qu'il avait établies; sa maison continue aujourd'hui à multiplier par ce procédé les chefs-d'œuvre de la musique, et les caractères de Breitkopf sont maintenant répandus dans toute l'Allemagne. C'est surtout pour l'impression des livres théoriques que cette invention est recommandable : on peut s'en convaincre par la comparaison des livres allemands avec ceux qu'on a long-temps publiés en France avec le texte gravé. Aujourd'hui, les procédés de M. E. Duverger, typographe de Paris, pour l'impression de la musique, sont aussi supérieurs à ceux de Breitkopf, que ceux-ci l'étaient à l'égard des autres. Breitkopf établit aussi en 1760 un magasin de musique manuscrite des plus grands maîtres, dont il publia un catalogue sous ce titre : *Verzeichniss musikalischer Bücher., sowohl zur Theorie als Praxis*, etc. Il y joignit aussi celui des livres imprimés. Chacun d'eux a eu quatre éditions depuis 1760 jusqu'en 1780. Enfin il a publié un autre catalogue thématique de toute la musique de son fonds, auquel il a ajouté successivement quinze supplémens. Le docteur Burney, qui vit Breitkopf en 1773, dit que c'était un homme singulier et d'un caractère brusque et taciturne. Il est mort à Leipzig le 28 janvier 1794. Sa biographie a été écrite par un de ses amis (M. Hænsius) et publiée à Leipsick en 1794, in-8°.

BREITKOPF (BERNARD-THÉODOSE), fils du précédent, né à Leipsick, en 1749, s'est fait connaître, en 1768, comme habile musicien sur le clavecin et plusieurs autres instrumens. Vers la même époque il a publié des menuets, des polonaises pour le clavecin et des chansons avec mélodie, qui ont eu beaucoup de succès. En 1775, il a fait paraître des divertissemens pour clavecin, qui ont été bien accueillis. Peu de temps après, il partit pour Saint-Petersbourg, où il est devenu directeur de l'imprimerie du Sénat, en 1780.

BREITKOPF (CHRISTOPH-GOTTLOB), fils puîné de Jean-Gottlob-Emmanuel, né à Leipsick en 1750, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et forma son goût par l'étude des beaux ouvrages que renfermait la collection de son père, par ses voyages, et surtout par les séjours qu'il fit à Dresde et à Vienne en 1786 et 1787. Il jouait bien du clavecin et de l'*harmonica*. Les publications de sa *Danse d'Oberon* et de sa *Terpsichore*, qui ont paru en partition et en extraits pour le clavecin de 1788 à 1790, l'ont fait connaître avontageusement.

BREITSCHOEDEL (J.-N.), pianiste et compositeur de Vienne. Cet artiste ne m'est connu que par ses ouvrages. Voici ceux qui sont indiqués dans le *Manuel de la Littérature musicale* de Whistling : 1° Sonates faciles en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Vienne, Cappi; 2° *Idem.*, op. 2, *Ibid.;* 3° *Idem.*, op. 3, Vienne, Czerny; 4° Vingt-quatre cadences modernes, op. 14, Vienne, Mechetti; 5° Danses allemandes pour le piano, *Ibid.;* 6° *Versuch einer Theoretisch-praktischer Klavierschule mit Uebungsstücken zum selbsunterricht* (Essai d'une méthode théorique et pratique de piano avec des exercices pour s'instruire soi-même), Vienne, Mechetti.

BREKELL (JEAN), ecclésiastique anglais, de Liverpool, a prononcé un discours

d'inauguration pour l'argue de l'église de Saint-Pierre de cette ville, et l'a fait imprimer sous ce titre : *Opening an Organ at St.-Peter's Liverpool, on Job XXI, 12.* Liverpool, 1768, in-8°.

BRELIN (NICOLAS), facteur d'instrumens et docteur en théologie, né à Grum en 1690, dans le Vermeland en Suède, fit ses études à l'université d'Upsal, et s'attacha d'abord à la jurisprudence, fut nataire à Carlstadt, puis s'engagea comme soldat au service de Prusse, déserta et vayagea en Italie à la suite d'un gentilhamme allemand. Son protecteur étant mart à Padoue, il fut obligé de faire usage de ses taleus en mécanique paur subsister, et il se détermina pour la profession de luthier. Il alla s'établir quelque temps en Lorraine; de là passa en France et en Hallande, d'où il revint en Suède pour y étudier la théolagie à Lundeu, Upsal et Wittemberg. San humeur iuconstante le porta à quitter encare sa patrie paur voyager; mais ayant fait naufrage et ayant été dépouillé par des voleurs, il revint enfin en Suède, où il prit le bannet de docteur. Il fut fait pasteur de Valstadt près de Carlstadt, et y mourut le 5 juillet 1753. L'académie des sciences de Stockholm le reçut au nombre do ses membres. Dans les mémoires de cette société, il a inséré trois dissertatiaus sur le perfectionnement des instrumens à clavier. Le premier, qui se trouve dans le volume de 1739, p. 81, est intitulé: *At æka Clawers och Cymbalers godhet* (de la manière d'ajouter à la bonté des clavecins). Le second mémoire, qui contient une suite du premier, se trouve dans l'année 1757, p. 36, et le troisième, intitulé *Hwad ændring dasse och andre instrumenter undergæ i stark kold*, etc. (Quelles altérations se manifestent dans les clavecins et autres instrumens par l'effet du froid) est inséré dans l'année 1760, p. 317. Les deux derniers morceaux n'ant été publiés qu'après la mort de l'auteur. Un des moyens praposés par Brelin pour le perfectionnement des clavecins consistait à remplacer les plumes de corbeau des sautereaux par de petits ressorts en os, disposés dans la languette d'une manière particulière; l'autre, à fixer les cordes à des hauteurs unifarmes, de manière qu'elles ne fussent point appuyées sur le chevalet, mais qu'elles le tauchassent seulement avec légèreté, et que le point d'intersection de ces cordes par le chevalet fût calculé de telle sorte que les parties placées en deçà ou au delà fussent en langueurs carrespondantes, afin que l'une étant mise au vibration, l'autre résonnât aussi comme un écho. Hulphers a danné un extrait du premier mémoire de Brelin et une analyse des autres dans son livre intitulé : *Historisk afhandling om Musik* (Traité histarique sur la musique, p. 81). Forkel s'est trompé lorsqu'il a dit que Marpurg a donné une traductian allemande du premier mémoire dans ses *Essais historiques* (*V. Allgem. Litter. der Musik*, p. 263); c'est l'extrait douné par Hulphers que le savant Marpurg a traduit (*Historisch - kristische Beytrage*, etc., t. 2, p. 322). Lichteuthal, qui a capié Farkel (*Bibliog. della Mus.*, t. 4, p. 67), a changé le nom de *Brelin* en celui de *Berlin*.

BREMNER (ROBERT), professeur et marchand de musique à Édimbourg, vers le milieu du 18e siècle, quitta ensuite cette ville pour aller s'établir à Londres, où il vivait encare vers 1800. Les ouvrages qui l'ont fait connaître sont : 1° *Rudiments of music, or a short and easy treatise of that subject* (Rudimens de la musique, ou traité court et facile sur cet art), Édimbourg, 1756, in-12. La quatrième édition de ce livre, avec des additions sur le chant et une collection d'antiennes (*Church-Tunes*), a paru à Londres en 1762, in-8°. La cinquième a pour titre : *Rudiments of music with Psalmody*. Londres, 1763, in-8°; 2° *Some thoughts on the performance of concert music* (Pensées sur l'exécutian de la musique de cancert). Londres, 1777. Ce morceau est placé à la tête d'un œuvre

de six quatuors pour deux violons, alto et basse, composé par J. G. C. Shetly. Il a été traduit en allemand par Cramer dans son Magasin de musique, 1re année, p. 1213 - 1235; 3° *Instruction for the guittar*. Bremner a publié aussi des chansons, des glees, des duos, et d'autres pièces légères de sa composition.

Forkel et Lichtenthal citent un ouvrage d'un auteur nummé *James Bremner*, sous ce titre : *Instructions for the sticcado pastorale, with a collection of airs*, Londres, in-4° (sans date).

BRENDEL (ADAM), docteur en médecine, et professeur d'anatomie et de botanique à l'université de Wittemberg, a publié : *De curatione morborum per carmina et cantus musicos*. Wittemberg, 1706, in-4°. Cette dissertation est une des meilleures qu'on a écrites sur ce sujet.

BRENNTNER (JOSEPH), bon compositeur de musique d'église, naquit en Bohême vers la fin du 17e siècle. Il a fait imprimer à Prague divers ouvrages de sa composition dont les titres sont : 1° *Laudes matutinæ. Pragææ in magno collegio Carolino; Typis Georgio Luban*. 2° Offertoires à quatre voix. *Ibid*. 4° *Horæ promeridianæ, seu concerti camerales sex. Opus IV. Ibid.*, 1720.

BRESCIANELLO (JOSEPH-ANTOINE), compositeur italien, devint en 1716 conseiller et maître de chapelle du duc de Würtemberg, et occupait encore ces places en 1757. Il a fait imprimer douze concertos ou symphonies pour deux violons, alto et basse, Amsterdam, 1733. On connait aussi différentes pièces de musique vocale composées par lui.

BRESCIANI (BENOÎT), bibliothécaire du grand duc de Toscane, habile mathématicien et musicien, naquit à Florence en 1758, et mourut dans la même ville en 1740. Parmi les ouvrages qu'il a laissés, on trouve en manuscrit : 1° *De systemate harmonico, tractatus, quo instrumentum omnichordum et omnes ejus usus explicantur*; 2° *Libellus de musicâ veterum*.

BRESY (HUGUES DE), ou de BRECY, ou de BREGY, poète et musicien, fut contemporain d'Hélinand, et vécut sous Philippe-Auguste. La Croix du Maine en fait un chevalier; mais Pasquier croit qu'il était moine de Cluny. Il se fonde probablement sur ces deux vers de Bresy :

« Y a plus de douze ans passé,
« Qu'en noirs draps suis enveloppé. »

Le même auteur croit aussi que Bresy était auteur de la *Bible Guyot*, satire mordante contre les vices de son siècle. On trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque du Roi (cotés 7222, 65 et 66, fonds de Cangé) six chansons notées de sa composition.

BRETON (MAHONI LE), violoniste du théâtre italien, à Paris, en 1760, a publié plusieurs œuvres de trios pour violon et de duos pour flûte, etc.

BRETON (JOACHIM LE), né à Saint-Meen, en Bretagne, le 7 avril 1760, était fils d'un maréchal-ferrant qui, chargé d'une nombreuse famille, ne pouvait faire autre chose pour son fils que de le mettre en état de lui succéder comme ouvrier. Cependant le jeune Le Breton annonçait d'heureuses dispositions pour les sciences et les lettres; il trouva des protecteurs qui obtinrent pour lui une bourse dans un collége, et justifia ce bienfait par ses rapides progrès. De brillantes études attirèrent sur lui l'attention des Théatins, qui cherchaient à faire entrer dans leur ordre des sujets distingués. Ils le déterminèrent à se destiner à l'état ecclésiastique, et l'envoyèrent, à peine âgé de dix-neuf ans, professer la rhétorique dans un de leurs colléges à Tulle. Le Breton allait recevoir les ordres quand la révolution éclata; ce grand événement changea la direction de sa vie. Il se rendit à Paris, s'y maria, et remplit sous le gouvernement du Directoire et sous le Consulat, la place de chef du bureau

des beaux-arts au ministère de l'intérieur. Nommé membre du Tribunat, il y prit peu de part aux discussions politiques. Lors de la formation de l'Institut, il y fut appelé comme membre de la troisième classe (littérature et histoire ancienne), et comme secrétaire de la classe des beaux-arts. Il conserva cette position jusqu'au mois d'octobre 1815. Compris alors dans l'ordonnance d'expulsion de l'Institut d'un certain nombre de savans et de littérateurs, Le Breton partit pour le Brésil avec plusieurs artistes, dans l'intention d'y fonder une sorte de colonie; mais il n'eut pas le temps de réaliser ses projets, car il mourut à Rio-Janeiro, le 9 juin 1819. Parmi ses ouvrages on remarque : 1° *Rapport sur l'état des Beaux-Arts*, Paris, 1810, in-4°. Ce rapport avait été demandé pour le concours des prix décennaux; la situation de l'art musical en France, depuis 1795, y est examinée avec étendue; 2° *Notice sur la vie et les ouvrages de Grétry*, Paris, 1814, in-4°. Cette notice, qui avait été lue à la séance publique de la classe des Beaux-Arts, au mois d'octobre 1814, a été insérée dans le cinquième volume du *Magasin encyclopédique* (1814), p. 273. 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, et d'un grand nombre d'académies; lue dans la séance publique du 6 octobre*, Paris, Baudoin, 1810, in-4°. Cette notice est tirée presque tout entière de celle que Griesinger avait publiée dans la onzième année de la *Gazette musicale de Leipsick*. Elle a été traduite en portugais par le conseiller royal De Silva-Lisboa, qui l'a augmentée d'anecdotes sur Haydn, fournies par M. Neukomm, et publiée à Rio-Janeiro, 1820, in-8° de 84 pages.

BREULL (Henri-Auguste), né à Lindenhart, près de Baireuth, en 1742, entra en 1765, au service du margrave d'Anspach, comme violon, et dans la suite, passa comme organiste à Erlang, où il mourut en 1785. Il eut la réputation d'un claveciniste habile, et a laissé plusieurs morceaux de musique instrumentale en manuscrit. On a aussi publié quelques pièces de sa composition dans l'Anthologie musicale de Nuremberg, et dans les recueils de piano de 1782.

BRÉVAL (Jean-Baptiste), violoncelliste et compositeur, né dans le département de l'Aisne en 1756, étudia son instrument sous la direction de Cupis. Ses progrès furent rapides, et fort jeune encore il obtint de brillans succès au Concert spirituel, où il fit entendre ses premiers concertos. Admis à l'orchestre de l'Opéra en 1781, il y resta jusqu'en 1806; il obtint alors la pension de retraite. En 1796, il fut nommé professeur de violoncelle au conservatoire de musique de Paris, qui venait d'être organisé; mais il perdit cette place en 1802, époque où beaucoup de membres de cette école furent réformés, le nombre des professeurs étant trop considérable pour celui des élèves. Après sa retraite, Bréval vécut quelques années à Paris et à Versailles, puis il se retira à Chamauille, village situé près de Laon. En 1824 Perne, son ami, alla habiter le même lieu; mais ils ne jouirent pas longtemps des agrémens de cette réunion, car Bréval mourut vers la fin de l'année 1825. Le talent de cet artiste était agréable; son jeu avait de la justesse, de la précision et du fini; mais son style manquait de vigueur et d'élévation. Comme compositeur, il a eu des succès, et sa musique a longtemps composé le répertoire des violoncellistes : ses concertos sont maintenant tombés dans un profond oubli. Ses premières compositions parurent en 1778. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque : 1° Sept concertos pour violoncelle et orchestre, Paris, Imbault (Janet et Cotelle); 2° Symphonie concertante pour deux violons et alto, œuvre 4°, *Ibid.*; 3° Symphonie concertante pour deux violons et violoncelle, *Ibid.*; 4° Quatuors pour deux violons alto et basse, op. 6, Paris,

La Chevardière; 5° Trios pour deux violons et violoncelle, op. 9; 6° Trio pour violoncelle, violon et basse, op. 39, Paris, Janet; 7° Duos pour deux violoncelles, op. 2, 19, 21, 25, 41, Paris, Sieber, Janet; 8° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 12, 28, 40, *Ibid.*; 9° Airs variés pour violoncelle, n[os] 1 à 12, *Ibid.*; 10° Méthode raisonnée de violoncelle, Paris, 1804.

Bréval eût un frère cadet, violoncelliste comme lui, mais moins habile. Celui-ci a été aussi attaché à l'orchestre de l'Opéra. Il a publié des compositions pour divers instrumens.

BREVI (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de Saint-François à Milan, à celle *del Canine*, et à celle de *San-Fidele*, était en 1673 organiste de la cathédrale de Bergame. On connait de sa composition : 1° *Bizzarie armoniche overo Sonate da camera a tre stromenti col basso continuo*, op. 3[a], Bologne, 1693, in-4°; 2° *La catena d'oro, ariette da camera a voce sola*, op. 6[a], Modène, 1696, in-4°, obl.; 3° *La divozione canora, o XI motetti a voce sola e contin.*, op. 7, Modène, 1699; 4° *Deliri d'amor divino, o cantate a voce sola e continuo*, op. 8, lib. 1°, Venise, 1706.

BREWER (THOMAS), compositeur anglais et virtuose sur la viole, florissait vers le milieu du 17[me] siècle. Il fut élevé à l'hôpital du Christ, à Londres. Plusieurs fantaisies, canons et autres pièces de sa composition ont été insérées dans la collection de Hilton, Londres, 1652. On trouve aussi dans le *Musical Companion* (Londres, 1673) un air à deux voix qu'il a composé sur ces paroles : *Turn Amarillys to thy swain, etc.*

BREWSLER (....). On trouve sous ce nom, dans le catalogue de Clementi (Londres, 1797) un livre didactique intitulé : *Treatise on thourough bass* (Traité de la basse continue).

BRIAN (ALBERT), compositeur anglais, florissait à Londres, dans le 17[me] siècle. Le docteur Boyce a inséré quelques morceaux de sa composition dans son recueil intitulé : *Cathedral musik.*

BRIANT (DENIS), musicien français qui vivait au commencement du 17[me] siècle. On trouve des motets de sa composition dans les recueils publiés par Pierre Attaignant de 1529 à 1537 (Paris, in-4° obl. gothique), et notamment dans le neuvième.

BRICCI (THÉODORE), compositeur italien, vivait vers le milieu du 16[me] siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro di madrigali a 5 voci*, Venise, in-8°; 2° *Madrigali a 6-12 voci*, Venise, 1567, in-4°.

BRICCIO (JEAN), l'un des écrivains les plus féconds de l'Italie, naquit à Rome en 1581, et mourut dans la même ville en 1646. Son père, simple matelassier, le destinait à sa profession, mais le jeune Briccio donnait à la lecture tous les momens qu'il pouvait dérober à son travail, et il apprit ainsi seul la théologie, le droit civil et canonique, la grammaire, la rhétorique, la géométrie, la physique, l'astronomie, la musique et la philosophie. Il fut, pour la peinture, élève de Frédéric Zucchari. Il a publié des canons énigmatiques à deux, trois, quatre et six voix. Walther cite de lui un livre intitulé : *Della musica*, qui est resté manuscrit.

BRIEGEL (WOLFGANG-CHARLES), né en Allemagne, en 1626, fut d'abord organiste à Stettin. Appelé à Gotha, vers 1651, pour y remplir les fonctions de chanteur, il y passa vingt ans, et n'en sortit que vers la fin de 1670 pour aller à Darmstadt, où il avait été nommé maître de chapelle. Il vivait encore en 1709, et était âgé de 83 ans. On peut croire qu'il était fort gros d'après son portrait qui a été gravé lorsqu'il avait 65 ans. Il a beaucoup écrit de musique pour l'église protestante, et de pièces instrumentales. Voici la liste de ses principaux ouvrages : 1° *Geistliche Arien und Concerten* (Concerts et airs spirituels), Erfurt, 1652, in-4°; 2° *X Paduanen, X Ballete, und X Couranten von 3 und 4 Instrumenten*, Erfurt, 1652,

in-4°; 30° *Musikalischer Rosengarten von 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen, nebst darzu gehærigen Instrumenten* (Jardin de roses musicales à 1-5 voix, etc.), Gotha, 1658, in-8°; 4° *Geistliche Arien*, 1stes *zehen, von 1 und 2 Singstimmen nebst beygefügten Ritournellen mit zwey und mehr Violen sammt dem B. C.*, Gotha, 1660, in-fol.; 5° *Evangelische gespræche auf die Sonn und haupt-fest-tage, von Advent bis Sexagesimæ mit 5 bis 10 Stimmen* (Paroles évangéliques pour les jours de fête depuis l'avent jusqu'à sexagésime, à 5-10 voix), Mühlhanse, 1660, in-fol., première partie; 6° *Idem*, deuxième partie, *Ibid.*, 1661; 7° *Geistliche Arien, etc.*, deuxième partie, Ibid., 1661; 8° *Dank-lob und bet Lieder* (cantiques de remerciemens et de louanges) Mühlhause, 1663, in-4°; 9° *Buss-und Trost-gesænge* (Cantiques de repentir et de consolation), Gotha, 1664, in-4°; 10° *Evangelischer Blumen-garten, von 4 Stimmen, auf madrigalische art* 1, 2, 3 *und* 4 *Theil* (Parterre évangélique à quatre voix, etc.), Gotha, 1666-1668; 11° *Intraden und Sonaten von 4 und 5 Stimmen, auf Cornetten und Trombonen zu gebraucken*, Leipsick, 1669, in-4°, et Erfurt, 1669; in-4°; 12° *Heilige Liederlust*, Erfurt, 1669, in-4°; 13° *XII Madrigalische Trost-gesænge, mit 5 und 6 Stimmen, etc.* (Cantiques madrigalesques de consolations, à cinq et six voix, etc.), Gotha, 1671, in-4°; 14° *Musikalisches Tafel-confect, bestehend in lustigen gesprœchen und Concerten* (Confitures musicales de table, etc.), Francfort sur le Mein, 1672, in-4°; 15 *Geistliche Concerten von 4 und 5 Stimmen* (Concerts spirituels à quatre et cinq voix), *Ibid.*, in-4°; 16° *Joh. Sam. Kriegsmann evangelisches Hosianna, mit 5 vocal Stimmen, auch mit und ohne Instrumente in Musik gezetzt, Ibid.*, 1678, in-4°; 17° *Evangelisch gespræch-Musik, oder musikalische Trost-quelle, aus den Sonn-und Festtags-evangelien gespræchsweise geleitet, mit 4 vocal und 5 Instrumental-Stimmen und dem Generalbass* (Musique spirituelle dialoguée, etc., à quatre voix et cinq instrumens), *Ibid.*, 1679, in-4°; 18° *Musikalische Erquiekstunden sonderbar lustige Capricien mit 4 Stimmen, als 1 Violin, 2 Violen, dem Violon nebst B. C.* (Récréations musicales ou caprices choisis à quatre voix, avec un violon, deux violes, basse et B. C.), Darmstadt, 1680, in-4°; 19° *Musikalischer Lebens-brunnen, von 4 vocal und 4 instrumental-Stimmen* (Fontaine de vie musicale à quatre voix et quatre instrumens), *Ib.*, 1688; 20° *Christian Rehfelds evangelischer Palmzweig, von 1-4 Singstimmen, nebst 2-4 Instrumenten*, Darmstadt et Francfort, 1684, in-4°; 21° *Joh. Brauns Davidische evangelische Harfe in Musik gebracht*, Francfort, 1685, in-4°; 22° *Evangelisches Hosianna in geistlichen liedern, aus den Sonn-und führnehmsten Festtags-evangelien erschallend in leichter Composition, nach belieben mit 1-5 Singstimmen, nebst 2 Instrumenten, mit einem Anhange von 6 Communion, 6 Hochzeit und 6 begrabniss-Liedern* (Cantiques de joie évangélique, etc.), Giessen, 1690, in-4°; 23° *Kœnig David 7 buss-psalmen, nebst etlichen bussgesprœchen in Concerten von 4 vocal und 2 instrumental-Stimmen, etc.* Giessen, in-4°; 24° *Geistliche lebens-Quelle mit 4 vocal und 2 bis 4 instrumental Stimmen, etc.*, Darmstadt, in-4°; 25° *Letzter schwanengesang bestehend in XX Trauergesang, mit 4 bis 5 Stimmen*, Giessen, 1709, in-4°.

BRIGHENTI (PIERRE). On a sons ce nom l'éloge du célèbre chanteur Babbini, intitulé: *Elogio di Mateo Babbini, letto al liceo filarmonico di Bologna, nella solenne distribuzione de' premi musicali il 9 luglio*, Bologne, per le stampe d'Annesio Nobile, in-4° [1].

[1] C'est par erreur qu'à l'article *Babbini* il est dit (p. 2) qu'on croit qu'il vit encore. Cet article était écrit depuis 1816; dans la correction des épreuves, on a oublié de supprimer le passage dont il s'agit.

BRIGNOLI (JACQUES), compositeur italien, vivait vers la fin du 16me siècle. Jean-Baptiste Bonometti, surnommé *Il Bergameno*, a inséré quelques pièces de sa composition dans le *Parnaso musico Fernandeo* qu'il a publié à Venise, en 1615.

BRIJON (E. R.), professeur de musique, né à Lyon, vers 1730, et établi dans cette ville, a publié : *Réflexions sur la musique et sur la vraie manière de l'exécuter sur le violon*, Paris, 1763, in-4°; 2° *L'Apollon moderne, ou développement intellectuel par les sons de la musique; nouvelle découverte de première culture, aisée et certaine pour parvenir à la réussite dans les sciences, et nouveau moyen d'apprendre facilement la musique*, Paris et Lyon, 1781. Ce titre n'annonce pas un homme de trop bon sens. Cependant, quoique le style en soit fort mauvais, le livre contient quelques bonnes choses. Brijon avait remarqué la difficulté de fixer l'attention des commençans dans l'étude de la musique sur la division des valeurs de temps et sur la justesse des intonations. Il est, je crois, le premier auteur qui ait proposé d'écarter cette difficulté au moyen du solfège parlé. On trouve dans son livre des leçons écrites pour cet usage. M. Quérard s'est trompé en donnant à ce musicien le nom de *Brigon* (*France Littér.*, t. 1, p. 514).

BRILLE (JOACHIM), chantre à la cathédrale de Soissons, vers le milieu du 17me siècle, est connu par une messe à quatre parties, *Ad imitationem moduli* Nigra sum, Paris, Robert Ballard, 1668, in-fol.

BRIOCHI (.....), compositeur italien, vivait vers 1770. Il avait déjà publié à cette époque dix-huit symphonies, sept trios pour violon, des concertos et d'autres pièces de musique instrumentale.

BRITO (ESTEVAM DE), musicien espagnol, vivait vers 1625. Il fut d'abord maître de chapelle à l'église cathédrale de Badajoz et ensuite à Malaga. On trouvait autrefois dans la Bibliothèque du Roi de Portugal les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Tratado de musica*, Mss, n. 513; 2° *Motetes a 4, 5, 6 vozes*, n. 569; 3° *Motete : Exurge Domine, 4 voc.*, n. 809; 4° *Vilhancicos de Natividad*, n. 697.

BRITTON (THOMAS), marchand de charbon à Londres, fut un des hommes les plus singuliers de son temps. Né près de Higham-Ferrers, dans le comté de Northampton, en 1657 il se rendit à Londres fort jeune, et fut mis en apprentissage chez un marchand de charbon. Après avoir fini son temps d'épreuves, il s'établit marchand pour son compte, loua une espèce d'écurie dans *Aylesbury street, Clerkenwell*, et la convertit en une habitation. Peu de temps après, il commença à se lier avec des savans et des artistes, et se livra à l'étude de la chimie et de la musique. Ses dispositions étaient telles qu'en peu de temps il acquit de grandes connaissances dans la théorie et dans la pratique de cet art. Après avoir parcouru la ville, vêtu d'une blouse bleue et son sac de charbon sur le dos, il rentrait chez lui pour se livrer à l'étude, ou se rendait à la boutique d'un libraire nommé Christophe Bateman, où se rassemblaient beaucoup de savans et de gens de qualité.

Britton fut le premier qui conçut le projet d'établir un concert public à Londres, et qui l'exécuta. Ses concerts eurent lieu d'abord dans sa propre maison. Le magasin de charbon était au rez-de-chaussée, et la salle de concert au-dessus. Celle-ci était longue et étroite, et le plafond en était si bas qu'un homme d'une taille élevée aurait eu de la peine à s'y tenir debout. L'escalier de cette salle était en dehors, et ne permettait guère d'y arriver qu'en se traînant. La maison elle-même était si petite, si vieille et si laide, qu'elle semblait ne convenir qu'à un homme de la dernière classe. Néanmoins, tel était l'attrait des séances de Britton, que la plus brillante société de Londres s'y rassemblait. Il paraît que l'entrée fut gratuite

pendant quelque temps; mais on finit par établir une souscription de dix schellings par an, pour laquelle il fut stipulé que l'on aurait le privilége de prendre du café à un son la tasse. Les principaux exécutons de ces concerts étaient le docteur Pepusch, Handel, Baniater, Henry Needler, John Hughes, Wollaston le peintre, Philippe Hart, Henry Abiell, Whichello, etc. Le fameux violiniste Mathieu Dubourg y joua, encore enfant, son premier solo. Parmi les auditeurs habituels se trouvaient les comtes d'Oxford, de Pembroke et de Snnderland.

Britton avait rassemblé une collection précieuse de livres, de musique et d'instrumens qui fut vendue fort cher après sa mort. Il avait copié lui-même une si grande quantité de musique ancienne, que cette seule partie de sa collection fut vendue 100 livres sterling, somme considérable pour ce temps. Il composait aussi et jouait fort bien du clavecin. La singularité de sa vie, ses études et ses liaisons firent penser qu'il n'était pas ce qu'il paraissait être. Quelques personnes supposaient que ses ossemblées musicales n'étaient qu'un prétexte pour couvrir des rassemblemens séditieux; d'autres l'accusaient de magie; enfin il passait auprès de certaines personnes tantôt pour un athée, tantôt pour un presbytérien et même pour un jésuite. Les circonstances de sa mort ne furent pas moins extraordinaires que celles de sa vie. Un forgeron, nommé Honeyman, était ventriloque : M. Robe, magistrat de Middlesex, qui faisait souvent partie des réunions du charbonnier, y introduisit Honeymon, dans l'intention de s'amuser en effrayant Britton. Il n'y réussit que trop bien. Ce pauvre homme, à l'audition d'une voix qui paraissait surnaturelle et qui lui annonçait sa fin prochaine, s'il ne se jetait à genoux pour réciter ses prières, tomba en effet sur ses genoux, mais eut une si gronde frayeur, qu'il ne put proférer une parole, et qu'il mourut quelques jours après (en 1714), dans la soixantième année de son âge. Tous les artistes et beaucoup de grands seigneurs assistèrent à ses funérailles. Deux portraits de Britton ont été peints par Wollaston; l'un en blouse et l'autre au clavecin : ils ont été gravés tous deux.

BRIVIO (JOSEPH-FERDINAND), fonda à Milon, vers 1730, une école d'où sont sortis des chanteurs célèbres. Il a composé divers opéras parmi lesquels on remarque : l'*Incostanza delusa*, Milan, 1739 et *Gianguir*, Londres, 1742.

BRIXI (FRANÇOIS-XAVIER), né à Prague en 1732, apprit la musique chez Pierre-Simon Brixi, organiste à Kosmonos, qui n'était pas son père, comme le dit Gerber, mais son parent. Occupé de l'étude des lettres en même temps que de celle de son art, il fit ses humanités à Kosmonos, et après avoir achevé son cours de philosophie, il accepta la place d'organiste à l'église de S. Gallus, puis à celle de Saint-Nicolas. Ayant été nommé directeur du chœur à l'église Saint-Martin, il occupa cette position pendant plusieurs années. De là il passa en qualité de maître de chapelle à la métropole de Prague. Il mourut célibataire à l'âge de 39 ans, chez les frères de la Charité, le 14 octobre 1771. Cet artiste était renommé comme organiste et comme compositeur; cependant la fécondité est la qualité la plus remarquable de ses productions. Il a laissé en manuscrit cinquante messes solennelles, vingt-cinq messes brèves, une innombrable quantité de vêpres, litanies, offertoires, graduels, et plusieurs oratorios parmi lesquels on remarque celui qu'il a écrit pour le jubilé du moine bénédictin *Friederich*, de Sainte-Marguerite : cet ouvrage renferme plus de 400 feuilles. Une telle activité de production de la part d'un artiste mort à 39 ans, tient du prodige. Malheureusement le style de toute cette musique n'a point la majesté qui convient à l'église. Les idées en sont petites, triviales même; leur valeur peut être appréciée par un mot de Léopold Koseluch, bon juge, et compositeur de mé-

rite. Co musicien se trouvait un jour avec Brixi chez un ami commun, et le maître de chapelle de la métropole dit en riant à Koseluch : « Quand je passe devant une « église où l'on exécute une de vos messes, « il me semble que j'entends un opéra « sérieux. — Moi, répondit Koseluch, « lorsque j'entends une des vôtres, je crois « être dans une guinguette. » Il est d'autant plus singulier que Brixi ait adopté une manière si peu conforme à la nature de ses ouvrages, qu'il était, dit-on, de la plus grande force dans le style fugué sur l'orgue. Il a laissé en manuscrit un assez grand nombre de pièces pour cet instrument : elles sont encore considérées comme de fort bons ouvrages.

BRIXI (Victorin), excellent organiste, naquit à Pilsen, dans la Bohême, en 1717. A l'âge de sept ans il fut envoyé chez Victorin Zadolsky, frère de sa mère, et pasteur à Kalsko. Là, Brixi apprit la musique; ensuite il alla à Altwaser où il entra au chœur comme soprano. L'année d'après il alla à Kosmonos, y acheva ses études de musique, puis y occupa pendant deux ans la place d'organiste. Ce fut à cette époque qu'il écrivit ses premiers ouvrages qui consistaient en morceaux détachés pour les comédies qu'on représentait au collége. Appelé à Reihenberg pour y diriger l'éducation musicale de quatre jeunes gens de haute naissance, il se fatigua bientôt d'un travail qui ne lui laissait pas le temps nécessaire pour composer, et en 1737 il accepta la place d'organiste à Podiebrad. Il occupa cette position pendant dix ans, puis, en 1747, il fut nommé recteur du collége de cette ville. Sa renommée comme organiste était telle à cette époque que l'empereur François Ier voulut l'entendre lorsqu'il visita la Bohême. Étonné de son habileté, ce prince lui offrit la place de claveciniste de la cour, mais Brixi refusa les avantages qu'on voulait lui faire par amour pour sa patrie. Vers le même temps, son parent, François Benda, lui écrivit de Berlin pour l'engager à entrer au service du roi de Prusse, mais il resta ferme dans la résolution de ne pas s'éloigner de la Bohême. Après une longue et honorable carrière, Brixi mourut le 10 avril 1803, à l'âge de 86 ans. On connaît de sa composition des sonates de piano, beaucoup de messes, des vêpres, des litanies, et d'autres productions du même genre.

BRIZZI (Antoine), habile ténor, naquit à Bologne, en 1774. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et prit des leçons de chant d'Anastase Masso, chanteur habile de cette époque. A l'âge de vingt-quatre ans, il chanta pour la première fois en public à Mantoue, où il eut beaucoup de succès. Il se fit entendre successivement sur les principaux théâtres de l'Italie, et se fit bientôt une brillante réputation par sa méthode excellente et la beauté extraordinaire de sa voix qui, pleine et sonore dans toute son étendue, embrassait plus de deux octaves. Il joignait à ces avantages ceux d'un bel extérieur et d'un sentiment juste des convenances musicales. Toutes ces qualités le firent rechercher avec empressement par les principales cours de l'Europe. Après avoir chanté quelque temps à Vienne, il fut appelé à Paris, pour jouer sur le théâtre de la cour de l'empereur Napoléon ; mais après deux ans de séjour dans cette ville, s'apercevant que le climat de la France nuisait à sa santé et à la qualité de sa voix, il demanda et obtint son congé. Il se rendit à Munich, où il chanta sur le théâtre de la cour, et obtint le plus grand succès. Depuis que M. Brizzi s'est retiré du théâtre avec une pension de la cour, il s'occupe de l'éducation musicale de quelques jeunes gens, et habite tantôt à Munich, tantôt à Tegernsée.

BROADWARY (Richard), a composé à Londres en 1745 un oratorio intitulé *Salomon's temple*. C'est tout ce qu'on sait de ce musicien.

BROCHARD (Évelina), née *Flein*, naquit le 24 août 1752, à Landshut, en

Bavière. A l'âge de huit ans elle entra dans la troupe de comédiens dirigée par Sebastiani, à Augsbourg, et débuta par le rôle de *Fianetta* dans le petit opéra de *la Gouvernante*. Après quelques années de travail, elle obtint des succès flatteurs, autant par le naturel de son jeu que par son chant agréable et les charmes de sa figure. En 1768 elle épousa à Manheim G.-P. Brochard, maître de ballets de la troupe de Sebastiani. Peu de temps après elle fut placée comme cantatrice à la cour de l'électeur palatin. En 1778 elle fut engagée comme première chanteuse de l'Opéra allemand de Munich. Lorsqu'elle parut pour la première fois sur le théâtre de cette ville, elle fut accueillie par de vifs applaudissemens comme cantatrice et comme actrice. Les ouvrages dans lesquels on aimait surtout à l'entendre étaient *Paris et Hélène*, de P. Winter; *Bellérophon*, du même auteur, et *le Triomphe de la fidélité*, de F. Danzi. Dans un âge plus avancé, elle abandonna le chant et se livra exclusivement à la comédie où elle excella. En 1811 elle vivait encore à Munich, mais retirée du théâtre, et tourmentée depuis long-temps par une maladie douloureuse.

BROCHARD (PIERRE), fils d'Évelina Brochard, naquit à Munich le 4 août 1779. En 1787 il commença l'étude du piano avec le professeur Kleinheinz et la continua sous la direction de Streicher. En 1792, il prit des leçons de violon de Held, musicien de la cour, et se perfectionna sur cet instrument avec Fréderic Eck. Cinq uns après, il fut reçu comme surnuméraire à l'orchestre du théâtre de Munich, d'où il passa en 1798 à celui de Manheim; mais il fut rappelé par sa cour l'année suivante. En 1802, il s'engagea pour deux ans à l'orchestre de la cour de Stuttgard, et à l'expiration de ce terme il revint à Munich, où il se trouvait en 1811. Brochard eut pour maître de composition Schlecht. On connait plusieurs œuvres de sonates de sa composition, des variations, des ariettes, des cantates, etc. Il a composé aussi la musique de plusieurs ballets pour le théâtre royal de Munich; on y découvre du goût, de jolis chants, un bon emploi des instrumens, et de la vérité dans l'expression dramatique. Ces ballets sont: 1° *Der Tempel des Tugem* (Le temple de la vertu), pour la fête de la reine, au mois de janvier 1800; 2° *Der Dorff Jarhmarkt* (La foire de village), au mois d'avril 1800; 3° *Die zwei Wilden* (Les deux sauvages), juin 1800; 4° *Der Mechaniken* (Le mécanicien), août 1806; 5° *Der danckbare Sohn* (Le fils reconnaissant), en 1807.

BROCHARD (MARIE-JEANNE), sœur du précédent, naquit à Mayence le 13 janvier 1775. En 1781 elle prit des leçons de piano du musicien de la cour Moosmayr, à Munich, et sa mère lui enseigna l'art de la déclamation. Elle débuta en 1782 par des rôles d'enfant. Le directeur de spectacle Théobald Marchand remarqua ses heureuses dispositions, et prédit qu'elle serait un jour une actrice distinguée. Ses parens résolurent de lui faire étudier sérieusement la musique et le chant, et la confièrent aux soins de Léopold Mozart, vice-maître de chapelle à Salzbourg, chez qui elle se rendit au mois de mars 1783. Le 22 août 1790 elle débuta à Munich sur le théâtre de la cour, par le rôle de *Carolina*, comédie de Wechsel où elle fut bien accueillie. Le 8 avril 1791, elle chanta pour la première fois le rôle d'*Azemia*, dans l'opéra de Dalayrac; une voix pure et sonore, une belle vocalisation, unies à beaucoup de grâce, lui méritèrent de nombreux applaudissemens. En 1792 elle épousa le danseur français Renner, et peu de temps après fit un voyage à Berlin, où elle eut des succès. Revenue à Munich vers la fin de la même année, elle en partit de nouveau quelques mois après, pour se rendre à Manheim, où elle était engagée dans la troupe de l'électeur. Parmi les rôles qu'elle chanta avec succès, on cite surtout celui de *Zerline*, dans l'opéra de *Don Juan*, de Mozart. Lorsque Maxi-

milien Joseph monta sur le trône de Bavière, Mme Reuner passa à Munich avec les meilleurs acteurs de la troupe do Mayence; de là elle se rendit à Vienne, et enfin, en 1809, elle passa au théâtre de Bamberg, où elle se trouvait encore en 1811. Depuis cette époque, les renseignemens s'arrêtent sur sa carrière dramatique.

BROCHE (....), organiste de l'église Notre-Dame, à Rouen, naquit dans cette ville le 20 février 1752. Son premier instituteur dans son art fut Desmazures, organiste de la cathédrale. A l'âge de vingt ans, il vint à Poris; mais il n'y resta que peu de temps, ayant été nommé organiste à Lyon. Dans le peu de temps qu'il occupa cette place, il se convainquit de la nécessité de compléter son instruction, et il prit la résolution de se rendre en Italie pour y foire des études sérieuses. Arrivé à Bologne, il fut présenté au P. Martini par le sénateur Bianchi, à qui il avait été recommandé. Ce grand moitre initia le jeune organiste à la connaissance du contrepoint et de la fugue, et eut lieu d'être satisfait de ses progrès. Avant que Broche quittât Bologne, il le fit recevoir au nombre des acodémieiens philharmoniques, eè qui n'était point alors un vain titre comme aujourd'hui. Au sortir de Bologne, Broche visita Rome et Naples, puis revint à Lyon, où il séjourno quelque temps. Enfin il arriva à Ronen dans le moment où l'on mettait au concours la place d'organiste de la cathédrale, devenue vacante par la retraite de Desmazures. Il se mit sur les rangs, et fut vainqueur dans cette lutte, quoiqu'il eût pour concurrens deux hommes de talent : Montau et Morisset. Son nom ne tarda point à acquérir quelque célébrité. Broche se lia d'omitié avec Couperin, Bolbâtre et Séjan, et entretint avec eux une correspondance suivie. Couperin surtout lui montrait la plus haute estime : on en peut juger par ce passage d'une lettre qu'il lui écrivait ou mois d'octobre 1782. « J'ai eu bien du plaisir, il y a « quinze jours de rencontrer quelqu'un à « Versailles. C'est M. Platel, superbe basse « taille de la chapelle, qui arrivait de « Roneu encore pleiu du plaisir qu'il ve« noit de goûter avec vous. Il m'a parlé « d'un *Inviolata* que vous avez touché « pour lui. Où étais-je? ». Le duc de Bouillou donna le titre de sou claveciniste à Broche, et voulut lui faire une pension à la coudition que l'artiste se rendrait à Navarre toutes les fois qu'il y serait appelé : mais Broche refusa ces avaotages, dons la eraiute d'engager sa liberté. On a de cet habile organiste trois œuvres de sonates, l'un dédié au cardinal de Frankemberg, le second au duc de Bouillon, et le troisième à Mme le Conteulx de Canteleu. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque surtout Boieldieu. Sa manière d'enseigner ètoit celle de beaucoup de maitres de chapelle français de son temps. Il était dur, brusque, et prenait plaisir à paraitre le tyran de ses élèves plutôt que leur instituteur ; mais il rachetait ce défaut par lo lucidité de ses leçons. Broche est mort à Rouen le 28 septembre 1805. M. Guibert a publié une notice sur sa vie (V. Guibert).

BROKELSBY (RICHARD), médecin, né en 1722, dans le comté de Sommerset, étudio successivement à Édimbourg et à Leyde sous le célèbre Gaubins. Il fut reçu docteur en 1745, et mourut à Londres en 1797, après avoir acquis une grande fortune et beaucoup de considération dans la pratique de son art. On a de lui : *Reflections on ancient and modern musick, with the application to the cure of diseases, to which is subjoined an essay to solve the question, wherein consisted the difference of ancient musick from that of modern time* (Réflexions sur la musique ancienne et moderne, avec son application à la guérison des maladies; suivies d'un essai sur la solution de cette question : en quoi consiste la différence entre la musique des anciens et celle des modernes); Londres, 1749, in-8°,

82 pages. Le conseiller de cour Kœstner a donné un extrait en allemand de cet ouvrage, avec des notes, dans le Magasin d'Hambourg, t. 9, p. 87. On le trouve aussi dans les *Beytr. hist. krit.* de Marpurg, t. 2, p. 16-37. Brokelsby a donné dans les *Transactions philosophiques* (t. 45), un mémoire sur la musique des anciens.

BROCKLAND (CORNEILLE DE), né à Montfort, en Hollande, exerça la médecine à Saint-Amour, en Bourgogne, vers le milieu du 16me siècle. Les autres circonstances de la vie de cet écrivain sont ignorées; mais il y a lieu de croire qu'il abandonna la médecine pour la musique, et qu'il se fixa à Lyon. Il a publié : I. *Instruction fort facile pour apprendre la musique pratique, sans aucune gamme ou la main, et ce en seize chapitres*, Lyon, 1573, in-8°. La deuxième édition de ce livre est sous ce titre: *Instruction méthodique pour apprendre la musique, revue et corrigée par Corneille de Montfort, dit de Brockland*, Lyon, de Tournes, 1587, in-8°, Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*) cite cet ouvrage sous le titre latin *Instructio methodica et facilis ad discend. musicam practicam*. Il a pris ce titre dans le Lexique de Walther qui lui-même l'avoit copié dans la bibliothèque classique de Draudius. On sait que celui-ci a souvent traduit en latin les titres originaux des livres, dans les citations qu'il en a faites. II. *Le second jardinet de musique, contenant plusieurs belles chansons françaises à quatre parties*, Lyon, Jean de Tournes, 1579, in-8°. Le titre de cet ouvrage ferait présumer que Corneille de Brockland avait précédemment publié un recueil sous le titre de *Premier Jardinet*.

BROD (HENRI), né à Paris, le 13 juin 1799, fut admis au conservatoire de musique de cette ville, le 18 août 1811, dans une classe de solfége, et devint ensuite élève de M. Vogt pour le hautbois. Ses rares dispositions lui firent faire de rapides progrès, et le concours où le premier prix de cet instrument lui fut décerné fut pour lui un véritable triomphe. Le son qu'il tire du hautbois est plus doux, plus moelleux, et moins puissant que celui de son maître; sa manière de phraser est élégante, gracieuse, son exécution dans les traits, vive et brillante. Membre de la société des concerts, du conservatoire, M. Brod y partage avec M. Vogt, ainsi qu'à l'Opéra, la place de premier hautbois. Dans tous les concerts où il s'est fait entendre à Paris et dans ses voyages, il a obtenu les plus brillans succès. Il s'est fait connaître aussi comme compositeur par un grand nombre de productions parmi lesquelles on remarque : 1° Trois pas redoublés et une marche en harmonie, Paris, Frère; 2° Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, Paris, Pacini; 3° Grande fantaisie pour hautbois et orchestre ou piano, Paris, A. Petit; 4° Airs en quatuors pour hautbois, clarinette, cor et basson, liv. 1, Paris, Pleyel; 5° Air varié avec quatuor, op. 4, Pacini; 4° *La savoyarde*, variée pour hautbois et orchestre, op. 7, Paris, Dufaut et Dubois; 7° Boléro précédé d'un adagio pour hautbois et orchestre, op. 9, *Ibid.*, 8° Première fantaisie pour hautbois et piano, op. 10, Paris, Pleyel; 9° Deuxième fantaisie *idem*, *Ibid.*; 10° Nocturne concertant sur des motifs du *Siége de Corinthe* pour hautbois et piano, op. 16, Paris, Troupenas; 11° Troisième fantaisie sur le *Crociato* pour piano, hautbois et basson, op. 17, Milan, Riccordi; 12° Grande méthode complète pour le hautbois, divisée en deux parties, Paris, Dufaut et Dubois.

M. Brod s'est occupé sérieusement du perfectionnement de son instrument par des principes d'acoustique et de division rationnelle du tube. Le premier, il a compris que le meilleur moyen d'ôter aux sons graves du hautbois l'âpreté désagréable qu'on y remarque, était de le faire descendre plus bas, et conséquemment d'alonger l'instrument, afin que les notes *mi, ré, ut*, ne se prissent pas près du

pavillon; c'est pour cela principalement qu'il a fait descendre ses hautbois jusqu'an *la*. La position de quelques clefs a été aussi changée par lui. Dans ces derniers temps il est devenu possesseur des calibres de perce de hautbois du célèbre facteur d'instrumens Delusse, considérés comme les meilleurs et les mieux calculés, par les artistes les plus habiles; en sorte que les instrumens construits par M. Brod réunissent toutes les qualités désirables. Cet artiste s'est occupé aussi du perfectionnement du cor anglais, et y a introduit de notables améliorations, ainsi que dans son analogue appelé *le bariton*, ancien instrument qui était abandonné depuis la première partie du 18e siècle.

BRODEAU (JEAN), en latin *Brodæus*, fils d'un valet de chambre de Louis XII, né en 1500, fut un des meilleurs littérateurs de son temps. Il mourut chanoine de Saint-Martin de Tours, en 1563. On a de lui des *mélanges*, Bâle, 1555, in-8°, dans lesquels il traite, lib. 2, c. 13, *de Pithaule et Salpista*; c. 14, *de Trigono, Nablo et Pandura*; lib. 4, c. 31, *an musicis cantibus sanentur ischiadici*, lib. V, c. 32, *de Tibiis paribus et imparibus*. Ces mélanges ont été insérés par Jean Gruter dans son recueil intitulé *Lampas, seu fax artium*, Francfort, 1604, 6 vol. in-8°.

BRODECZKY (JEAN-THÉODORE), violiniste et claveciniste, né en Bohême, voyagea en Allemagne et dans les Pays-Bas, vers 1770, et se fixa à Bruxelles en 1774. Il y fut attaché à la musique particulière de l'archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. On a de lui trois œuvres de sonates pour le piano, gravés dans cette ville, en 1782, un œuvre de quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, et un œuvre de trios pour piano, violon et violoncelle. Ce musicien a laissé aussi en manuscrit six symphonies, des études pour le violon, et quelques pièces pour le violoncelle.

BRODERIP (.....), pianiste, marchand de musique et fabricant d'instrumens à Londres en 1799, est connu par les compositions suivantes : 1° Sonates pour le piano, op. 1; 2° *Idem*, op. 2; 3° Psalms for 1, 2, 3 and 4 voices; 4° English songs, op. 4; 5° Voluntaries for the organ, op. 5; 6° Instructions for the piano forte, with progressive lessons, op. 6; 7° Concerto for the piano, op. 7; 8° Un recueil de glees et de chansons.

BROES (Mlle), pianiste distinguée, née à Amsterdam en 1791, apprit les élémens de la musique dans sa ville natale, puis accompagna son père à Paris, et y devint élève de l'auteur de la *Biographie universelle de musiciens*, en 1805. Ses progrès dans l'harmonie et sur le piano furent rapides. En 1810, elle passa sous la direction de M. Klengel, aujourd'hui organiste de la chapelle royale à Dresde. Les événemens de 1814 ayant affranchi la Hollande de la domination française, Mlle Broes retourna dans sa patrie, et s'y livra à l'enseignement du piano. Elle est considérée aujourd'hui comme un des meilleurs professeurs d'Amsterdam pour cet instrument. Elle s'est fait connaître aussi comme compositeur par quelques productions pour le piano; ses ouvrages les plus connus sont : 1° Rondo pour piano avec violoncelle obligé, Mayence, Schott. 2° Variations sur un thème original, Paris, G. Gaveaux. 3° Variations sur la romance de l'Aveugle, Paris, Henri Lemoine. 4° Variations sur l'air anglais : *God save the king*, Amsterdam, Steup. 5° Variations sur la romance : *A voyager passant sa vie*, *Ibid*. 6° Contredanses pour le piano, Paris, Gaveaux aîné.

BROESTEDT (JEAN-CHRÉTIEN), co-recteur au gymnase de Lunebourg, a publié à Gœttingue, en 1739, une dissertation de trois feuilles in-4° sous ce titre : *Conjectanea philologica de hymnopæorum apud hebræos signo sela dicto, quo initia carminum repetenda esse indicabant.*

BROIER (....), compositeur français,

fut chanteur de la chapelle du pape, sous le pontificat de Léon X. Théophile Folengo, connu sous le pseudonyme de *Merlin Coccaie*, a célébré cet artiste dans ses vers macaroniques (*Macaron. lib.* 25, *prophet.*). On peut voir ces vers à l'article *Bidon*.

BROMLEY (ROBERT-ANTOINE), ecclésiastique anglais, né en 1747, fut bachelier en théologie. Il mourut à Londres en 1806. On a de lui un sermon composé à l'occasion de l'ouverture d'une nouvelle église dans cette ville, et sur l'orgue qui y avait été placé. Ce discours a été publié sous le titre suivant : *On opening church and organ. Sermon on psalm* 122. Londres, 1771, in-4°.

BRONNER (GEORGES), organiste de l'église du Saint-Esprit à Hambourg, naquit dans le Holstein en 1666. Mattheson, qui aurait pu nous fournir des renseignemens sur la vie de cet artiste, son contemporain, n'en parle que d'une manière indirecte dans son livre intitulé *Grundlage einer Ehren-Pforte* (p. 220 et 283). Une note de Moller m'a indiqué la date de sa naissance, mais c'est tout ce que j'ai trouvé sur Bronner. Il paraît qu'il mourut en 1724. On voit par les Annales du théâtre de Hambourg, qu'après y avoir donné plusieurs opéras, il en prit la direction en 1699. Les ouvrages dramatiques de ce compositeur sont : 1° *Écho et Narcisse*, à Hambourg, 1693. 2° *Vénus, Ibid.*, 1694. 3° *Céphale et Procris*, *Ibid.*, 1701. 4° *Philippe, duc de Milan*. Cet ouvrage était prêt à être joué en 1701, mais l'ambassadeur de l'empereur s'opposa à la représentation. 5° *Bérénice*, Hambourg, 1702. 6° *Victor*. La musique du troisième acte de cet opéra a été composée par Bronner ; cet ouvrage a été joué à Hambourg en 1702. 7° *Le duc de Normandie*, *Ibid.*, 1703. 8° *La mort du grand Pan*. En 1690, Bronner a publié un recueil de cantates à voix seule. Enfin on a de cet artiste un livre de chorals arrangés pour l'orgue qui a pour titre : *Vollstœndiges musikalisches Choral-Buch nach dem Hamburgischen Kirchen-Gesœngbuche eingerichtet nach allen Melodeyen in 3 Stimmen componirt, wie auch mit einem Choral und obliganten Orgel-bass-versehen*. Hambourg, 1716, in-4°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1720.

BROOK (JAMES), recteur de Hill-Crome et vicaire du château de Hanley, dans le duché de Worcester, vivait au commencement du 18ᵉ siècle. Il a publié un ouvrage intitulé : *The duty and advantage of singing of the Lord*. (De la nécessité et de l'utilité du chant religieux). Londres, 1728, in-8°.

BROOKBANK (JOSEPH), écrivain anglais qui vivait vers le milieu du 17ᵉ siècle, paraît avoir été dans les ordres. On a de cet auteur une dissertation sur la discussion élevée sous le règne de Cromwell relativement aux orgues et à la musique dans le service divin. Les presbytériens voulaient les en exclure, et les autres catholiques réformés prétendaient qu'on devait les y conserver. La dissertation de Brookbank est intitulée : *The welltuned organ, whether or no instrumental and organical musick be lawful in holy publick assemblies*. (L'orgue bien accordé, ou examen de cette question : si la musique des instrumens et des orgues est admissible dans les assemblées pieuses). Londres, 1660. Une multitude de pamphlets anonymes furent publiés dans la querelle dont il s'agit. J'ai recueilli les titres de quelques uns ; les voici. 1° *Organ's echo* (l'écho de l'orgue) Londres, 1641, in-fol. 2° *The organ's funeral*, (les funérailles de l'orgue), Londres, 1642, in-4°. 3° *The holy harmony ; or a plea for the abolishing of organs and other musick in churches* (l'harmonie sacrée, ou plaidoyer pour l'abolition des orgues et de toute autre musique dans les églises) Londres, 1643, in-4°. 4° *Gospel musick, by N. H.* (La musique évangélique. etc.), Londres, 1644, in-4°. Le parlement intervint dans cette affaire, et rendit deux

ordonnances qui furent imprimées sons le titre : *Two ordinances of both houses for demolishing of organs and images.* Londres, 1644, in-4°.

BROOMANN (LOUIS), musicien belge qui était né aveugle, est cité par Swertius [1], et par Vossius [2], comme un des artistes les plus célèbres de son temps : sa célébrité est aujourd'hui fort inconnue. Il mourut à Bruxelles en 1597, à l'âge de 69 ans, et fut inhumé dans l'église des Franciscains de cette ville. C'était, dit Vossius, un docteur dans les arts libéraux, un licencié en droit, et *le prince de la musique* (Artium liberalium doctor, Juris candidatus, et musicæ princeps). J'oi bien peur que ce savant n'ait point d'antre garant du mérite de ce Broomann que son épitaphe, ainsi conçue :

D. O. M.
LODOVICO BROOMANNO
JACOBI ET CORNELIÆ VERHOYLE WEGHEN F.
A NATIVITATE CÆCO
ARTIUM LIBERALIUM DOCTORI
JURISPRUD. CANDIDATO, MUSICISQUE PRINCIPI :
GERTRUDIS KEYSERS
JODOCI EX MARIA CLEERHAGHEN F.
MARITO B. M. SIBIQUE POS.
VIXIT ANNOS LXIX
OBIIT VIII. JANU. M. D. XCVII.

BROOKER (DANIEL), vicaire de l'église de St.-Pierre et chanoine de Worcester, o prononcé un discours sur la musique d'église, à l'occasion de l'oratorio d'*Athalie*, de Handel, exécuté dans l'église de Worcester en 1743. Ce discours o été imprimé sons ce titre : *Music at Worcester, a sermon on Ps.* XXXIII 1-3. Londres, 1743, in-4°.

BROSCHARD (ÉVELINA). *Voyez* BROCHARD.

BROSCHI (CHARLES), connu sons le nom de *Farinelli*, fut le plus étonnant des chanteurs du 18e siècle, bien qu'il ait été contemporain de plusieurs chanteurs de premier ordre. On ne s'accorde pas sur le lieu de sa naissance. Si l'on croit le P. Giovenale Sacchi, à qui l'on doit une biographie de cet artiste célèbre [3], il était oé à Andria; mois Farinelli lui-même dit à Burney, lorsque celui-ci le vit à Bologne en 1770, qu'il était de Naples. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il vit le jour le 24 janvier 1705. Son origine a fait naitre aussi des discussions. On o dit que son oom de *Farinelli*, venoit de *farina*, parce que le père du chanteur, *Salvator Broschi*, avait été meunier, d'antres disent marchand de farine ; mois il parait certain que son nom lui fut donné parce qu'il eut pour protecteurs et pour patrons, au commencement de sa corrière, trois frères nommés *Farina*, qui tenaient le premier rang parmi les amateurs les plus distingués de Naples. Le P. Sacchi ossure qu'il a vu entre les mains de Forinelli les preuves de noblesse qu'il avoit fallu fournir lorsque la faveur sans bornes dont il jouissait après du roi d'Espagne lui fit obtenir son admission dans l'ordre de Calatrava et de St.-Jocques. Il seroit peut-être difficile de concilier la naissonce distinguée des parens de l'artiste avec l'infâme trafic qu'ils firent de sa virilité, dans l'espoir d'assurer leur fortune; mais en Itolie, et surtout dans le royaume de Naples, on n'était jamois embarrassé pour cacher ces sortes de spéculations sous le prétexte d'un accident quelconque. Une blessure, disait-on, survenue ou jeune Broschi à la suite d'une chute de cheval, n'avait été jugée guérissable par le chirurgien qu'au moyen de la castrotion. Il n'y ovoit pas un castrat italien qui n'eût à conter sa petite histoire toute sembloble. La mutilation ne produisoit pas toujours les effets qu'on en avait espérés; beoucoup d'infortunés perdaient la qualité d'homme sans acquérir la voix d'un chanteur; Farinelli fut du moins plus heureux, car il posséda la plus admirable voix de *soprano* qu'on ait peut-être jamais entendue.

[1] Selectas Christiani orbis delicias, p. 473.
[2] Lib. 1, De natura Artium, c. 4.

[3] Vita del Cav. Don Carlo Broschi, detto Farinelli, Venezia, nella stamperia Coletti, 1784, in-8°.

Son père lui enseigna les premiers élémens de la musique, puis il passa dans l'école de Porpora, dont il fut le premier et le plus illustre élève. Après avoir appris sous cet habile maître, le mécanisme de l'art du chant, tel qu'il existait dans la méthode parfaite des chanteurs de ce temps, il commença à se faire entendre dans quelques cercles d'artistes et d'amateurs, particulièrement chez les frères Farina. Sa voix merveilleuse, la pureté des sons qu'il en tirait, sa facile et brillante exécution causèrent la plus vive sensation, et dès lors on prévit l'éclat qu'auraient ses débuts sur la scène. On a écrit qu'à l'âge de quinze ans (en 1720) il se fit entendre pour la première fois en public dans l'*Angelica e Medoro* de Métastase, premier opéra de ce poète illustre, qui n'avait alors que 18 ans, et que la singularité de ce double début fit naître entre Métastase et Farinelli une amitié qui dura autant que leur vie. Tout cela est dénué de fondement. Métastase n'était point à Naples en 1720, car il ne quitta Rome qu'au mois de juin 1721, pour fuir ses créanciers; il n'avait pas alors dix-huit ans, mais bien vingt-deux ans et quelques mois, étant né à Rome le 3 janvier 1698; *Angelica e Medoro* n'était pas son début, car il n'avait que quatorze ans quand il donna son *Giustino;* enfin *Angelica* e *Medoro* ne date point de 1720, mais de 1722 [1]. Ce qui est plus certain, c'est que dans cette même année 1722 Farinelli, alors âgé de 17 ans, accompagna à Rome son maître, Porpora, qui était engagé pour écrire au théâtre Aliberti de cette ville l'opéra intitulé *Eomene*. C'est dans cet ouvrage que Farinelli, déjà célèbre dans l'Italie méridionale sous le nom de *il ragazzo* (l'enfant), fit son début à Rome. Un trompette allemand, dont le talent tenait du prodige, excitait alors l'admiration des Romains. Les entrepreneurs du théâtre sollicitèrent Porpora pour qu'il écrivît un air pour son élève avec un accompagnement de trompette obligée; le compositeur souscrivit à leur demande, et dès ce moment une lutte fut engagée entre le chanteur et le virtuose étranger. L'air commençait par une note tenue en point d'orgue, et tout le trait de la ritournelle était ensuite répété dans la partie de chant. Le trompette prit cette note avec tant de douceur, il en développa l'intensité jusqu'au degré de force le plus considérable par une progression si insensible, et la diminua avec tant d'art; enfin, il tint cette note si long-temps qu'il excita des transports universels d'enthousiasme, et qu'on se persuada que le jeune Farinelli ne pourrait lutter avec un artiste dont le talent était si parfait. Mais quand vint le tour du chanteur, lui que la nature et l'art avaient doué de la mise de voix la plus admirable qu'on ait jamais entendue, lui, dis-je, sans s'effrayer de ce qu'il venait d'entendre, prit cette note tenue avec une douceur, une pureté inouie jusqu'alors, en développa la force avec un art infini, et la tint si long-temps qu'il ne paraissait pas possible qu'un pareil effet fût obtenu par des moyens naturels. Une explosion d'applaudissemens et de cris d'admiration accueillirent ce phénomène: l'interruption dura près de cinq minutes. Le chanteur dit ensuite la phrase de mélodie, en y introduisant de brillans trilles qu'aucun autre artiste n'a exécuté comme lui. Quelle que fut l'habileté du trompette, il fut ébranlé par le talent de son adversaire : toutefois il ne se découragea pas. Suivant l'usage et la coupe des airs de ce temps, après la deuxième partie de l'air, le premier motif revenait en entier; l'artiste étranger rassembla toutes ses forces, et recommença la tenue avec plus de perfection que la première fois et la soutint si long-temps qu'il sembla balancer le succès de Farinelli; mais celui-ci, sans rien perdre de la durée de la note, telle qu'il l'a-

[1] Farinelli lui-même a donné lieu à cette erreur, dans une conversation avec Burney; mais on peut affirmer que ses souvenirs le trompaient, et qu'il ne connut Métastase que peu de temps avant son départ pour Rome.

vait fait entendre la première fois, parvint à lui donner un tel éclat, une telle vibration, que la salle entière fut remplie de ce son immense, et dans la mélodie suivante, il introduisit des traits si brillans, et fit entendre une voix si étendue, si égale et si pure, que l'enthousiasme du public alla jusqu'à la frénésie, et que l'instrumentiste fut obligé de s'avouer vaincu. Il y a lieu de croire que Porpora avait aidé ou triomphe de son élève, et que les traits qui parurent improvisés avaient été préparés par lui et travaillés d'avance. Quoi qu'il en soit, le public attendit en masse le chanteur à la porte du théâtre, et l'accompagna jusque chez lui, en poussant des *viva* et d'unanimes acclamations [1].

Ici se présente une de ces erreurs et de ces contradictions assez fréquentes dans la vie de cet artiste, et qu'on ne peut expliquer. Burney dit, dans son voyage musical en Italie (pag. 214), qu'en quittant Rome, Farinelli alla à Bologne où il entendit le célèbre Bernacchi; mais Bernacchi n'était point à Bologne en 1722. MM. Choron et Fayolle ont ajouté à ce que dit Burney, que ce fut alors que Farinelli demanda des leçons au chef de l'école de Bologne. Cependant Burney avoue que ce chanteur resta sous la direction de Porpora jusqu'en 1724 [2], époque où il fit avec lui son premier voyage de Vienne; or il est certain que son maître, renommé dans toute l'Italie pour l'enseignement du chant, n'aurait pas permis que son élève lui fit l'injure de prendre des leçons d'un autre, quel qu'il fût. Il est hors de doute d'ailleurs que Farinelli n'avait jamais entendu Bernacchi avant 1727, et que ce n'est qu'après avoir été vaincu par lui dans un opéra d'Orlandini qu'il reconnut ce qui lui manquait sous le rapport de l'art, et qu'il se décida à demander des conseils à celui dont il avouait la supériorité.

On manque de renseignemens sur l'effet que produisit Farinelli à Vienne, lorsqu'il y fit son premier voyage, en 1724. L'année suivante il chanta à Venise dans la *Didone abbandonata* de Métastase, mise en musique par Albinoni. Puis il retourna à Naples où il excita la plus vive admiration dans une sérénade dramatique de Hasse, où chanta avec la célèbre cantatrice Tesi. En 1726 il joua à Milan dans le *Ciro*, Opéra de François Ciampi, puis il alla à Rome, où il était attendu avec une vive impatience. En 1727 il se rendit à Bologne : il y devait chanter avec Bernacchi. Fier de tant de succès, confiant dans l'incomparable beauté de sa voix, et dans la prodigieuse facilité d'exécution qui ne l'avait jamais trahi, il redoutait peu l'épreuve qu'il allait subir. L'habileté de Bernacchi était telle à la vérité qu'elle l'avait fait appeler *Le roi des chanteurs;* mais sa voix n'était pas belle, et ce n'était qu'à force d'art que Bernacchi avait triomphé de ses défauts. Ne doutant pas d'une victoire semblable à celle qu'il avoit obtenue à Rome cinq ans auparavant, l'élève de Porpora prodigua, dans le duo qu'il chantait avec Bernacchi, tous les trésors de son bel organe, tous les traits qui avaient fait sa gloire. L'auditoire, dans le délire, prodigua des applaudissemens frénétiques à ce qu'il venait d'entendre. Bernacchi, sans être ému du prodige et de l'effet qu'il avait produit, commença à son tour la phrase qu'il devait répéter, et redisant tous les traits du jeune chanteur, sans en oublier un seul, mit dans tous les détails une perfection si merveilleuse, que Farinelli fut obligé de reconnaître son maître dans son rival. Alors, au lieu de se renfermer dans un orgueil blessé, comme n'aurait pas manqué de faire un artiste ordinaire, il avoua sa défaite et demanda des conseils à Bernacchi, qui se plut à don-

[1] Les détails qu'on vient de lire diffèrent en plusieurs points de ceux qui ont été donnés par Burney (*The present state of music in France and Italy*, p. 213 et 214); mais ils ont été recueillis avec beaucoup de soin et d'exactitude par M. Kandler dans des mémoires manuscrits dont il a bien voulu m'envoyer une copie, avec d'autres sur Alexandre Scarlatti.

[2] *A general history of music*, t. 4, p. 378.

ner la dernière perfection au talent du chanteur le plus extraordinaire du 18ᵉ siècle. C'est quelque chose de beau et de digne que ce double exemple de la conscience d'artiste qui écarte des deux côtés les considérations d'amour-propre et d'intérêt personnel pour ne songer qu'aux progrès de l'art.

Après avoir fait un second voyage à Vienne en 1728, Farinelli visita plusieurs fois Venise, Rome, Naples, Plaisance et Parme et dans les années 1728 à 1730, s'y mesura avec quelques uns des plus célèbres chanteurs de ce temps, tels que Gizzi, Nicolini, la Faustina et la Cuzzoni, fut partout le vainqueur de ces virtuoses, et fut comblé d'honneurs et de richesses. En 1731, il fit un troisième voyage à Vienne. Jusqu'alors, le genre de son talent avait été basé sur l'improvisation et l'exécution des difficultés. Le trille, les groupes de toute espèce, les longs passages en tierces, ascendans et descendans, se reproduisaient sans cesse dans son chant; en un mot, Farinelli était un chanteur de bravoure. C'est après ce voyage à Vienne qu'il commença à modifier sa manière, et qu'à son exécution prodigieuse il joignit le mérite de bien chanter dans le style pathétique et simple. Les conseils de l'empereur Charles VI le dirigèrent vers cette réforme. Ce prince l'accompagnait un jour au clavecin; tout à coup, il s'arrêta et dit à l'artiste qu'aucun autre chanteur ne pouvait être mis en parallèle avec lui; que sa voix et son chant ne semblaient point appartenir à un simple mortel, mais bien à un être surnaturel. « Ces gigantesques « traits (lui dit-il), ces longs passages qui « ne finissent pas, ces hardiesses de votre « exécution excitent l'étonnement et l'ad« miration, mais ne touchent point le « cœur; faire naître l'émotion vous serait « si facile si vous vouliez être quelquefois « plus simple et plus expressif! » Ces paroles d'un véritable connaisseur, d'un ami de l'art, ne furent point perdues. Avant qu'elles eussent été dites, Farinelli n'avait pas songé à l'art de chanter avec simplicité, bien que la nature lui eût départi tous les dons qui pouvaient lui donner en cela une incontestable supériorité comme en toutes les autres parties du chant; mais il ne faut pas oublier qu'à l'époque où il entra dans la carrière du chant théâtral, toute l'Italie raffolait du chant de bravoure que Bernacchi avait mis en vogue; avide de succès, comme l'est tout artiste, il s'était livré sans réserve à ce genre dans lequel nul ne pouvait l'égaler [1]. Mais après avoir reçu les conseils de l'empereur, il comprit ce qui lui restait à faire pour être un chanteur complet, et il eut le courage de renoncer quelquefois aux applaudissemens de la multitude pour être vrai, simple, dramatique, et satisfaire quelques connaisseurs. Ainsi que l'avait prévu Charles VI, il fut, dès qu'il le voulut, le chanteur le plus pathétique comme il était le plus brillant. On verra plus loin que ce progrès ne fut pas seulement utile à sa renommée, mais qu'il fut la cause principale de sa haute fortune.

De retour en Italie, Farinelli chanta avec des succès toujours croissans à Venise, à Rome, à Ferrare, à Lucques, à Turin. Comblé d'honneurs et de richesses, il quitta enfin le continent en 1734 pour passer en Angleterre. Peu de temps auparavant la noblesse anglaise, irritée contre Handel (voyez ce nom) qui montrait peu d'égard pour elle, avait résolu de ruiner son entreprise du théâtre de Hay-Market, et pour réaliser ce dessein, avait fait venir Porpora à Londres afin qu'il dirigeât un Opéra au théâtre de Lincoln's-Inn-Fields. Incapable de rien ménager quand il croyait avoir à se plaindre de quelqu'un, Handel venait de se brouiller avec Senesino, contralto parfait qui passa au théâtre de son

[1] Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que Porpora, maître de Farinelli, avait une véritable passion pour les trilles, les groupes et les *mordents*; sa musique en était remplie. On peut voir à ce sujet une anecdote plaisante à l'article *Porpora*.

rival; mais malgré cet échec et l'animadversion de la haute société, le génie du grand artiste luttait encore avec avantage contre l'entreprise de ses antagonistes, et ceux-ci avaient un arriéré de 19 mille livres sterling qui les menaçait d'une ruine presque inévitable. Porpora comprit que les prodiges du talent de Farinelli pouvaient seuls les tirer d'une position si périlleuse. L'événement prouva qu'il ne s'était pas trompé. Il le fit entendre pour la première fois dans l'*Artaxerces* de Hasse, où son frère, Richard Broschi, avait ajouté un air d'entrée qui décida en sa faveur une vogue qui tenait du délire. Cet air commençait par une note tenue comme celui d'*Eomene*, écrit douze ans auparavant à Rome par Porpora. Farinelli voulut y reproduire l'effet qu'il avait obtenu dans sa lutte avec le trompette et par le même moyen. Prenant une abondante respiration, et appuyant sa main droite sur sa poitrine, il fit entendre un son pur et doux qui alla imperceptiblement jusqu'au plus haut degré de force, puis diminua de la même manière jusqu'à la plus parfaite ténuité, et la durée de ce son fut à peu près cinq fois plus longue que ne serait une tenue du même genre faite par un bon chanteur ordinaire. Ce son extraordinaire plongea toute l'assemblée dans une ivresse qu'il est plus facile d'imaginer que de peindre. Tout le reste de la soirée se passa dans des sensations du même genre, et dès lors il n'y eut d'admiration que pour Farinelli, on ne voulut entendre que Farinelli, et l'enthousiasme fut tel qu'une dame de la cour s'écria de sa loge, *il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli*. Cependant, parmi les chanteurs qui l'entouraient, il y en avait deux de premier ordre : c'était Senesino et la Cuzzoni. La partie était trop forte; il était impossible que Handel ne la perdît pas. Après avoir lutté en vain pendant l'année 1734, il comprit que l'exécution de ses admirables oratorios était la seule chose qui pouvait le sauver; mais Hay-Market était trop petit pour l'effet de ces grands ouvrages; il le quitta pour aller s'établir à Covent-Garden, et ses adversaires s'emparèrent de Hay-Market [1]. Les succès de Farinelli avaient produit des sommes suffisantes pour toutes les dépenses, et les 19 mille livres sterling d'arriéré étaient payées. A l'égard de ce chanteur, l'engouement dont il fut l'objet ne saurait se décrire. Sa faveur avait commencé par une soirée au palais de St.-James où il chanta devant le roi, accompagné par la princesse royale, qui depuis fut princesse d'Orange. Ce fut à qui ferait au chanteur les présens les plus magnifiques, et la mode s'en établit d'autant mieux que, par ostentation, la noblesse faisait annoncer par les journaux les cadeaux qu'elle lui envoyait. L'exemple du prince de Galles qui lui avait donné une tabatière d'or enrichie de diamans et contenant des billets de banque, avait été imité par beaucoup de personnes. Farinelli n'avait que quinze cents livres sterling d'appointemens au théâtre; cependant son revenu, pendant chacune des années 1734, 35 et 36, où il demeura en Angleterre, ne s'éleva pas à moins de cinq mille livres sterling (environ 125 mille francs).

Vers la fin de 1736, Farinelli partit pour l'Espagne en prenant sa route par la France, où il s'arrêta pendant quelques mois; il y produisit une vive sensation qu'on n'avait pas lieu d'attendre de l'ignorance où l'on était alors dans ce pays de la bonne musique et de l'art du chant. Louis XV l'entendit dans l'appartement de la reine, et l'applaudit avec des expressions qui étonnèrent toute la cour, dit Riccoboni. C'était en effet quelque chose d'assez singulier que de voir Louis XV goûter un vif plaisir à entendre un chanteur, lui qui n'aimait pas la musique, et qui aimait moins l'italienne que toute autre. On dit qu'il fit présent au chanteur de son portrait enrichi de diamans et de cinq cents louis. Farinelli n'avait voulu faire

[1] Tout cela a été rapporté avec beaucoup d'inexactitude dans quelques biographies de Farinelli.

qu'un voyage en Espagne, et se proposait de retourner en Angleterre où il avait des engagemens avec les entrepreneurs de l'Opéra; mais le sort en décida autrement, et le pays qu'il n'avait voulu que visiter le retint près de vingt-cinq ans. On rapporte que Philippe V, roi d'Espagne, dans un de ces accès d'abattement et de mélancolie assez fréquens depuis la mort de son fils, négligeait les affaires de l'état et refusait de présider le conseil malgré les instances de la reine, Élisabeth de Ferrare. Ce fut dans ces circonstances que Farinelli arriva à Madrid. La reine, informée de sa présence en Espagne, voulut essayer sur l'esprit du roi le pouvoir de la musique qu'il aimait beaucoup. Elle fit disposer un concert dans l'appartement du roi et demanda au virtuose de chanter quelques airs d'un caractère tendre et doux. Dès que la voix du chanteur se fit entendre, Philippe parut frappé; puis l'émotion s'empara de son cœur; à la fin du second air, il fit entrer Farinelli, l'accabla d'éloges, et lui demanda un troisième morceau, où le célèbre artiste déploya tout le charme, toute la magie de sa voix et de son habileté. Transporté de plaisir, le roi lui demanda quelle récompense il voulait, jurant de lui tout accorder : Farinelli pria le roi de faire quelques efforts pour sortir de l'abattement où il était plongé, et de chercher des distractions dans les affaires du royaume : il ajouta que s'il voyait le prince heureux, ce serait sa plus douce récompense. Philippe prit en effet la résolution de s'affranchir de sa mélancolie; il se fit faire la barbe, assista au conseil et dut sa guérison au talent du chanteur.

La reine avait compris quelle pourrait être l'influence de celui-ci sur la santé du roi; elle lui fit des propositions qui furent acceptées; ses appointemens fixes furent réglés à 2000 livres sterling (50,000 fr.), et le chant de Farinelli fut réservé pour le roi seul. Dès ce moment, on peut dire qu'il fut perdu pour l'art. Devenu favori de Philippe, il eut l'immense pouvoir dont jouissent ceux qui occupent de pareilles positions près des rois, et sa fortune s'en ressentit; mais son cœur fut désormais fermé aux émotions de l'artiste. Espèce de bouffon de cour, il était là pour dire, seul à seul avec le roi, des airs comme Triboulet faisait des grimaces et lançait des sarcasmes à François I[er]. Qu'on juge du dégoût qu'il dut éprouver! Il dit à Burney que pendant les dix premières années de sa résidence à la cour d'Espagne et jusqu'à la mort de Philippe V, il chanta chaque soir à ce prince quatre airs qui ne varièrent jamais. Deux de ces morceaux étaient de Hasse, *Pallido il solo*, et *Per questo dolce amplesso*, le troisième, un menuet sur lequel le chanteur improvisait des variations. Ainsi Farinelli redit pendant ces dix années environ 3600 fois les mêmes morceaux et jamais autre chose : c'était payer trop cher le pouvoir et la fortune.

La Borde dit que Farinelli devint premier ministre de Philippe et de Ferdinand VI, son successeur. Le même fait a été répété par Gerber, Choron et Fayolle, M. Grossi (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*), et par moi-même dans la Revue musicale. M. Bocous (voyez ce nom), qui dit avoir reçu ses renseignemens du neveu de Farinelli, a présenté une autre version dans un article de la *Biographie Universelle*. Selon lui, ce ne serait pas de Philippe, mais de Ferdinand VI que Farinelli aurait eu, non le titre de premier ministre, car il paraît certain qu'il ne l'eut jamais, mais le pouvoir et l'influence d'un favori supérieur au ministre lui-même. Voici comme s'exprime M. Bocous : « Le bon et sage Ferdi« nand VI avait hérité des infirmités de « son père. Dans le commencement de son « règne, surtout, il fut tourmenté d'une « profonde mélancolie dont rien ne pouvait « le guérir. Seul, enfermé dans sa cham« bre, à peine il y recevait la reine; et « pendant plus d'un mois, malgré les « instances de celle-ci et les prières de ses

« courtisans, il s'était refusé à changer « de linge et à se laisser raser. Ayant inu- « tilement épuisé tous les moyens possi- « bles, on eut recours au talent de Fari- « nelli. Farinelli chanta, le charme fut « complet. Le roi ému, touché par les « sons mélodieux de sa voix, consentit « sans peine à ce qu'on voulut exiger de « lui. La reine alors, se faisant apporter « une croix de Calatrava, après en avoir « obtenu la permission du monarque, « l'attacha de sa propre main à l'habit de « Farinelli. C'est de cette époque que date « son influence à la cour d'Espagne, et ce « fut depuis ce moment qu'il devint pres- « que le seul canal par où coulaient toutes « les grâces. Il faut cependant avouer qu'il « ne les accorda qu'au mérite, qu'elles « n'étaient pas pour lui l'objet d'une spé- « culation pécuniaire, et qu'il n'abusa ja- « mais de son pouvoir. Ayant observé « l'effet qu'avait produit la musique sur « l'esprit du roi, il lui persuada aisément « d'établir un spectacle italien dans le « palais de Buen-Retiro, où il appela les « plus habiles artistes de l'Italie. Il en « fut nommé directeur; mais ses fonctions « ne se bornaient pas là. Outre la grande « prépondérance qu'il continuait à exercer « sur le roi et la reine, Farinelli était « souvent employé dans les affaires politi- « ques; il avait de fréquentes conférences « avec le ministre La Ensenada, et était « plus particulièrement considéré comme « l'agent des ministres de différentes cours « de l'Europe qui étaient intéressées à ce « que le roi catholique n'effectuât pas le « traité de famille que la France lui pro- « posait, etc. »

Farinelli était doué de la prudence, de l'adresse et de l'esprit de conduite qui distinguent les hommes de sa nation. Sa position était délicate, car la faveur sans borne dont il jouissait près des rois d'Espagne le mettait sans cesse en contact avec une haute noblesse fière et jalouse. Il se montrait si humble avec elle, il abusa si peu de son pouvoir, il mit tant de discernement dans le choix de ses protégés, que pendant son long règne de favori, il ne se fit que peu d'ennemis. On rapporte sur lui quelques anecdotes qui peuvent donner une juste idée de la manière dont il usait de son crédit. Allant un jour à l'appartement du roi, où il avait le droit d'entrer à toute heure, il entendit un officier des gardes dire à un autre qui attendait le lever : *Les honneurs pleuvent sur un misérable histrion, et moi, qui sers depuis trente ans, je suis sans récompense.* Farinelli se plaignit au roi de ce qu'il négligeait les hommes dévoués à son service, lui fit signer un brevet, et le remit à l'officier lorsqu'il sortit, en lui disant : *Je viens de vous entendre dire que vous serviez depuis trente ans, mais vous avez eu tort d'ajouter que ce fût sans récompense.* Une autre fois, il sollicitait en faveur d'un grand seigneur une ambassade que celui-ci désirait : *Mais ne savez-vous pas* (lui dit le roi) *qu'il n'est pas de vos amis, et qu'il parle mal de vous!* — *Sire,* répondit Farinelli, *c'est ainsi que je désire me venger.* Il avait, d'ailleurs, de la noblesse et de la générosité dans le caractère; l'anecdote qui suit en est la preuve; elle est fort connue : on en a fait le sujet d'un opéra. Farinelli avait commandé un habit magnifique; quand le tailleur qui l'avait fait le lui porta, l'artiste lui demanda son mémoire. — *Je n'en ai point fait,* dit le tailleur. — *Comment?* — *Non, et je n'en ferai pas. Pour tout paiement,* reprit-il en tremblant, *je n'ai qu'une grâce à vous demander. Je sais que ce que je désire est d'un prix inestimable, et que c'est un bien réservé aux monarques; mais puisque j'ai eu le bonheur de travailler pour un homme dont on ne parle qu'avec enthousiasme, je ne veux d'autre paiement que de lui entendre chanter un air.* En vain Farinelli essaya-t-il de faire changer de résolution à cet homme; en vain voulut-il lui faire accepter de l'argent; le tailleur fut inébranlable. Enfin, après beaucoup de débats, Farinelli s'enferma avec lui, et de-

ploya devant ce mélomane toute la puissance de son talent. Quand il eut fini, le tailleur enivré de plaisir lui exprima sa reconnaissance; il se disposoit à se retirer: *Non*, lui dit Farinelli, *j'ai l'ame sensible et fière, et ce n'est que par là que j'ai acquis quelque avantage sur la plupart des autres chanteurs. Je vous ai cédé, il est juste que vous me cédiez à votre tour*. En même temps il tira sa bourse, et força le tailleur de recevoir environ le double de ce que son habit pouvait valoir.

Gerber, MM. Choron et Foyolle, M. Grossi, et d'autres encore ont écrit que lorsque Charles III assura à Farinelli la continuation des appointemens dont il avait joui, il ajouta: *Je le fais d'autant plus volontiers que Farinelli n'a jamais abusé de la bienveillance ni de la munificence de mes prédécesseurs*. Cependant il n'en faut pas conclure, comme le font ces écrivains, qu'il demeura au service de ce prince. Charles III, peu de temps après son avénement au trône, fit donner au favori de Philippe et de Ferdinand l'ordre de sortir d'Espagne; circonstance qui peut être expliquée par la résolution que prit ce roi de signer le pacte de famille avec les cours de France et de Naples. On sait que Farinelli avait toujours été opposé à ce traité, et qu'il avait employé toute son influence à l'empêcher sous le règne précédent. Farinelli conserva son traitement, mais sous la condition de s'établir à Bologne et non à Naples comme il en avait eu le dessein. C'est ce qu'il fit entendre à Burney dans une conversation [1].

Quand Farinelli revint en Italie, après une absence de près de vingt-huit ans, tous ses anciens amis avaient disparu; les uns avaient cessé de vivre, les autres avaient quitté le pays; il lui fallut songer à se créer des amitiés nouvelles, où le charme de la jeunesse ne pouvait plus se trouver. Farinelli avait cinquante-sept ans, ce n'est plus l'âge des liaisons intimes: alors il dut sentir le vide de l'ame d'un artiste qui n'a point rempli sa mission. De ses grandeurs passées, il ne lui restait que des richesses qui n'adoucissaient point ses regrets. A peine parlait-il quelquefois de ses talens et de la gloire qu'ils lui avaient procurée dans sa jeunesse, tandis que sa mémoire incessamment assiégée de son rôle de favori, de ses missions diplomatiques et de sa croix de Calatrava, lui fournissait des multitudes d'anecdoctes qu'il contait à tout venant. Le grand chanteur semblait avoir cessé de vivre depuis long-temps: le courtisan seul restait pour déplorer la perte de ses hochets. Dans le palais qu'il s'était fait bâtir à un mille de Bologne, et qu'il avait décoré avec autant de goût que de somptuosité, il passait souvent une grande partie du jour à contempler les portraits de Philippe V, d'Élisabeth et de Ferdinand VI, gardant un morne silence ou répandant des larmes. Les visites des étrangers pouvaient seules le distraire; il les recevait avec affabilité, et rien ne lui faisait plus de plaisir que lorsqu'on lui demandait des détails sur sa position à la cour d'Espagne. Pendant les vingt dernières années de sa vie, il ne s'éloigna qu'une seule fois de Bologne pour un court voyage qu'il fit à Rome. Il obtint une audience du pape (Lambertini), et lui parla avec emphase des honneurs dont il avait joui à Madrid, et des richesses qu'il y avait amassées. Le saint père lui répondit avec un sourire plein d'ironie: *Avete fatta tanta fortuna costà, perche vi avete trovato le gioie, che avete perduto in quà*. Je prie le lecteur de me dispenser de traduire et surtout d'expliquer ces gaillardes paroles.

Lorsque Burney vit Farinelli (en 1771) à sa maison de campagne près de Bologne, il y avait long-temps qu'il ne chantait plus; mais il jouait de la viole d'amour, du clavecin, et composait des morceaux pour ces instrumens. Il possédait une collection de pianos et de clavecins qu'il ai-

[1] V. The Present state of music in France and Italy, p. 221.

mait beaucoup. Celui qu'il préférait était un piano construit à Florence en 1730; il lui avait donné le nom de *Raphael d'Urbino*. Le deuxième était un clavecin qui lui avait été donné par la reine d'Espagne; il l'appelait *le Correge*, d'autres avaient les noms du *Titien*, du *Guide*, etc. Une très grande salle de son palais contenait de beaux tableaux de Murillo et de Ximenès. Il y avait aussi fait placer les portraits de tous les princes qui avaient été ses patrons; on y voyait deux empereurs, une impératrice, trois rois d'Espagne, un prince de Savoie, un roi de Naples, une princesse des Asturies, deux reines d'Espagne, et le pape Benoit XIV. Il avait plusieurs portraits de lui-même, dont un peint par son ami Amiconi, et celui de la fameuse cantatrice Faustina.

On a écrit que ce fut lui qui engagea le P. Martini à travailler à son Histoire de la musique; cela est peu vraisemblable, car il paraît que ses relations avec ce savant homme ne commencèrent qu'en 1761, lorsqu'il retourna en Italie et se fixa à Bologne; or le premier volume de l'Histoire de la musique de Martini avait paru en 1757. Il paraît mieux démontré qu'il lui donna une belle collection de livres et de musique qu'il avait rapportée d'Espagne. Ces deux hommes célèbres conservèrent de douces relations entre eux pendant le reste de leur vie. Farinelli mourut le 15 juillet 1782, à l'âge de 77 ans et quelques mois, et non le 15 septembre, à l'âge de 80 ans, comme le disent MM. Choron et Fayolle.

Martinelli s'est exprimé ainsi sur cet artiste, dans ses lettres familières : « Ce « chanteur avait de plus que les voix ordinaires sept ou huit notes également sonores égales et claires; il possédoit d'ailleurs « la science musicale au plus haut degré, « et se montrait en tout un digne élève de « Porpora. » Mancini, grand maître dans l'art du chant, et qui, comme Farinelli avait reçu des leçons de Bernacchi, fait de notre grand chanteur un éloge plus magnifique encore : « La voix de Farinelli « (dit-il) était considérée comme une « merveille, parce qu'elle était si parfaite, « si puissante, sonore, et si riche par son « étendue, tant au grave qu'à l'aigu, que « de notre temps on n'en a point entendu « de semblable. Il était d'ailleurs doué « d'un génie créateur qui lui inspirait des « traits étonnans et si nouveaux que personne n'était en état de les imiter.

« L'art de conserver et de reprendre la « respiration avec tant de douceur et de « facilité, que personne ne s'en apercevait, « a commencé et fini en lui.

« L'égalité de la voix, et l'art d'en étendre le son, le *portamento*, l'union des « registres, l'agilité surprenante, le chant « pathétique ou gracieux, et un trille admirable autant que rare, furent les qualités par lesquelles il se distingua. Il n'y « a point de genre dans l'art qu'il n'ait « porté à une perfection si sublime qu'il « s'est rendu inimitable. A peine le bruit « de son mérite fut-il répandu, que les « villes les plus importantes de l'Italie se « le disputèrent pour leurs théâtres; et « partout où il chanta, les applaudissemens lui furent donnés avec tant d'enthousiasme, que chacun voulut l'entendre encore à la saison suivante. Il « fut également désiré, demandé, apprécié « et applaudi dans les principales cours de « l'Europe. Ces succès si bien mérités furent obtenus par lui dans sa jeunesse; « néanmoins ce grand artiste ne cessa jamais d'étudier, et il s'appliqua avec tant « de persévérance, qu'il parvint à changer « en grande partie sa manière, et à en acquérir une meilleure, lorsque son nom « était déjà célèbre et que sa fortune était « brillante [1]. »

Tel fut donc cet artiste dont le nom est encore célèbre, et qui eut autant de supériorité sur les grands chanteurs de son temps, que ceux-ci en avaient sur la plupart des chanteurs de notre époque.

BROSCHI (RICHARD), frère du célèbre

[1] Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, p. 152 et suiv., 3me édit.

chanteur *Farinelli*, lui donna des leçons de musique. Richard était compositeur. Son opéra, *l'Isola d'Alcina*, fut joué à Rome en 1728. Deux ans après, il accompagna son frère à Venise, et y écrivit l'opéra d'*Idaspe*, dans lequel on entendit Farinelli, Nicolini et la Cuzzoni. Ce fut Richard Broschi qui écrivit pour son frère le fameux air *Son qual Nave*, dans lequel le chanteur excita partout la plus vive admiration. Farinelli, oncle de Charles et de Richard, compositeur de Georges I[er], électeur de Hanovre, et son résident à Venise, fut anobli par le roi de Danemarck en 1684. C'est lui qui a fait d'après d'anciennes mélodies l'air si connu des *Folies d'Espagne*, sur lequel Corelli a composé vingt-quatre variations à la fin de son œuvre V[e].

BROSKY (JEAN), en latin BROSCIUS, mathématicien célèbre en Pologne, naquit à Kurzelow en 1581. Il fut professeur de philosophie à Cracovie, membre de l'Académie des sciences de cette ville, et mourut à la fin de l'année 1652. Ce savant a fait des recherches sur la possibilité de composer une gamme musicale, dont l'octave serait divisée en sept intervalles égaux. Il a publié son système dans un écrit qui a pour titre : *An Diapason salvo harmonico concentu, an per æqualia septem intervalla dividi possit*, Cracovie, 1641. On a aussi de lui un autre ouvrage qui a pour titre : *Musica Choralis in alma univ.*, Cracovie, 1652, in-8°. J'ignore quelle est la nature de ce livre.

BROSSARD (SÉBASTIEN DE), prêtre, né en 1660, fut d'abord prébendé, député du grand chœur, et maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. On ignore en quel lieu il fit ses études littéraires et musicales, mais il y a lieu de croire, d'après le style de ses compositions que ce fut à Paris, ou dans quelque ville de l'ancienne France, car sa manière est semblable à celle des musiciens français de son temps. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'il était jeune lorsqu'il se rendit en Alsace, car il apprit la langue allemande et la sut bien, ce qui était rare parmi les Français de son temps. Il possédait encore ses emplois à Strasbourg en 1698, lorsque le deuxième livre de ses motets fut publié. En 1700, il fut appelé à Meaux, en qualité de grand chapelain et de maître de musique de la cathédrale. Le reste de sa vie se passa dans cette ville ; il y mourut le 10 août 1730, à l'âge de 70 ans. Brossard doit sa renommée à son *Dictionnaire de musique*; il en publia la première édition (devenue très rare) sous ce titre : *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique; à l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux, et de plus nécessaire à savoir; tant pour l'histoire et la théorie, que pour la composition et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc. Ensemble une table alphabétique des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément; un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et français; et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays et de langues*, Paris, Christophe Ballard, 1703, in-folio. Cette première édition est dédiée à Bossuet. La deuxième est de 1705, Paris, 1 vol. in-8°. On lit dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, et dans l'article *Brossard* de la *Biographie universelle* de MM. Michaud, que la sixième édition a été publiée sans date à Amsterdam, chez Roger; c'est une erreur ; l'édition sans date dont il s'agit est la troisième, comme l'indique le titre, et c'est la dernière. Lichtenthal, qui cite cette édition, dit que la première a été publiée à Paris en 1730; c'est une faute d'impression résultant de la transposition du zéro.

Le premier essai du dictionnaire de

Brossard fut placé au commencement de la première partie de son recueil de motets. L'auteur ne songeait point alors à en faire un ouvrage plus étendu. Plus tard, et lorsqu'il préparait la deuxième édition de ces motets, il voulut ajouter l'explication de quelques termes italiens à ce premier essai, mais son travail s'étendit insensiblement, et devint tel qu'il fut imprimé en 1703. Cette édition in-folio avait été faite pour être placée en tête du *Prodromus Musicalis*, qui avait paru l'année précédente, et l'on trouve, en effet, quelques exemplaires de ce recueil de motets où le dictionnaire est relié; mais il manque au plus grand nombre. Cette destination du livre explique la rareté des exemplaires du dictionnaire isolé.

Malgré les imperfections qui fourmillent dans ce livre, l'auteur n'en est pas moins digne d'estime, car les difficultés à vaincre ont dû être considérables dans un tel ouvrage, où l'auteur ne pouvait prendre pour guide aucun livre du même genre. Il est vrai que dès le quinzième siècle, Tinctor avait composé un recueil de définitions des termes de musique en usage de son temps; il est vrai encore que le bohême Janowka avait publié à Prague un lexique de musique en latin, deux ans avant que Brossard donnât son dictionnaire; le *Definitorium* de Tinctor, manuscrit inédit, était d'une excessive rareté et n'était pas plus parvenu jusqu'à Brossard que le lexique de Janowka, ainsi qu'on peut le voir dans le catalogue des livres qu'il avait lus. C'est donc un livre neuf, un livre original qu'il a fait; et si les écrivains venus après lui ont mieux rempli les conditions d'un dictionnaire de musique, ils n'en sont pas moins redevables à Brossard qui a été leur guide. La plupart de ses articles prouvent qu'il avait de la science, surtout dans l'ancienne musique et dans l'ancienne notation. Son plan est défectueux en ce que dans un livre français il ne donne que très de courtes définitions de quelques termes de la langue dans laquelle il écrivait, tandis que la plus grande partie de son livre est employée à l'explication de mots grecs, latins, italiens, etc.; mais, enfin, c'était son plan, et il l'a exécuté convenablement. J.-J. Rousseau, qui a censuré avec amertume le travail de Brossard, en a tiré presque tout ce qu'il dit sur la musique des anciens et celle du moyen âge. On a dit que le dictionnaire anglais de Grassineau était en grande partie traduit de celui de Brossard; cela n'est pas exact. Grassineau a traduit la plupart des articles du dictionnaire français, mais il y en a ajouté beaucoup d'autres d'une étendue plus considérable que ceux de Brossard.

Brossard fut le premier en France qui s'occupa de la littérature de la musique, et qui en fit une étude sérieuse. Sa proximité de l'Allemagne, pendant son séjour à Strasbourg, lui avait fourni les moyens de se procurer les livres et les œuvres de musique considérés comme les meilleurs de son temps, et sa bibliothèque était devenue considérable. Plus tard il en fit don à Louis XIV qui, en l'acceptant, fit remettre à Brossard le brevet d'une pension de 1200 francs sur un bénéfice, et lui en accorda une autre de même somme sur le trésor royal; celle-ci était reversible sur la tête de sa nièce. La collection dont il s'agit a passé dans la bibliothèque royale de Paris. Elle compose une grande partie de la portion de musique qui y est rassemblée. M. Van Praet, conservateur de ce dépôt littéraire et scientifique, s'exprime en ces termes dans un mémoire manuscrit sur la collection de Brossard : « Ce cabinet est « des plus nombreux et des mieux assortis « qu'on connaisse. Pendant plus de cinquante années, le possesseur n'a épargné « ni soins ni dépenses pour en faire le recueil le plus complet qu'il soit possible, « de tout ce qu'il y a de meilleur et de « rare en musique, soit imprimé, soit manuscrit. La première partie du recueil « contient les auteurs anciens et modernes, « tant imprimés que manuscrits, qui ont

« écrit sur la musique en général ; la se« conde partie renferme les praticiens ; « elle consiste en un grand nombre de « volumes ou de pièces, la plupart inédits. « C'est une réunion de tous les genres de « musique sacrée et profane, vocale et « instrumentale, où tout est disposé avec « ordre, ainsi qu'on peut s'en assurer par « le catalogue que Brossard a remis à la « bibliothèque de sa majesté. » Brossard avait lu presque tous ses livres et en avait fait des extraits renfermés en plusieurs portefeuilles in-4°, ou y avait ajouté des notes. Il avait même entrepris la traduction française de quelques uns, entre autres de l'histoire de la musique de Prinz. Le manuscrit de cette traduction a été en la possession de M. Fayolle, il y a environ vingt ans. L'objet qu'il se proposait dans ces travaux n'était pas seulement de s'instruire de l'art en lui-même, mais de travailler à son histoire littéraire. Il annonça son projet dans son dictionnaire de musique, en publiant à la fin de cet ouvrage, un *catalogue des auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues, de temps et de pays, soit de la musique en général, soit en particulier de la musique théorique, pratique*, etc. Il expose en ces termes son projet dans la préface de ce catalogue. « Il « y a plus de dix ans que je travaille à « recueillir des mémoires, pour donner un « catalogue non seulement des auteurs qui « ont écrit touchant la musique ; mais « aussi de ceux qui ont donné leurs com« positions au public, et enfin de ceux « qui n'ont été illustres que dans l'exé« cution et dans la pratique; catalogue « historique et raisonné, dans lequel on « puisse trouver exactement, non seule« ment les noms et les surnoms de ces il« lustres, leurs vies, leur siècle, leurs « principaux emplois, mais aussi les ti« tres de leurs ouvrages, les langues dans « lesquelles ils ont écrit originalement, les « traductions et les diverses éditions qui « en ont été faites; les lieux, les années, « les imprimeurs et la forme de ces édi« tions; les lieux mêmes, c'est-à-dire les « cabinets et les bibliothèques où on peut « les trouver soit manuscrits, soit impri« més; et même (ce qui me paraît le plus « difficile, quoique le plus nécessaire et le « plus important) les bons ou les mauvais « jugemens que les critiques les plus judi« cieux en ont portés, soit de vive voix, soit « par écrit. Mais il faut que je l'avoue, mal« gré tout mon travail, mes mémoires ne « suffisent pas pour exécuter, avec l'exacti« tude que je souhaiterais, un projet de « cette nature. Car enfin *non omnia pos« sumus omnes*, et un homme seul ne « peut parcourir tous les pays et toutes les « bibliothèques, ni lire tous les livres, « ni puiser par conséquent dans toutes « les sources qui lui pourraient faciliter « ce travail. C'est ce qui m'oblige d'implo« rer le secours des savans, et surtout de « Messieurs les Bibliothécaires, et de les « supplier de me faire part de ce que leurs « lectures, leurs recueils, leurs catalo« gues, etc., pourront leur fournir sur « cette matière. C'est pour leur en faciliter « les moyens que je me suis résolu en at« tendant l'ouvrage entier, de donner « comme un essay de la première partie de « ce vaste projet, en publiant un cata« logue des noms simplement des auteurs « qui sont parvenus jusques icy à ma con« naissance, par lequel il leur sera bien « aisé de voir ce qui me manque, et ce que « je souhaite et espère de leur honnêteté. »

Ce passage, et toute la troisième partie de l'ouvrage de Brossard, démontrent qu'il a précédé tous les autres écrivains dans la pensée d'une bibliographie spéciale de la musique et d'une biographie des musiciens; car les plus anciens livres de ce genre, généraux on particuliers, c'est-à-dire ceux de Wilisch, d'Adami, de Muller, puis de Heumann, de Sievers, de Walther, de Mattheson et d'autres n'ont paru que longtemps après le programme de Brossard, et ce programme n'a été publié que plus de dix ans après que cet écrivain eut commencé à recueillir des notes et des mémoi-

res pour l'exécution de son projet, en sorte que la première idée de son livre a dû naître vers 1692. Les matériaux qu'il avait rassemblés pour la composition de son ouvrage ont passé dans la bibliothèque royale de Paris, avec la collection de ses livres et de sa musique. Il sont contenus et disposés par ordre alphabétique dans un certain nombre de portefeuilles in-8°. Malheureusement à l'époque où il écrivait, le public, les savans, et les musiciens eux-mêmes, ne comprenaient point encore l'utilité d'un tel ouvrage; personne ne répondit à l'appel que faisait le savant et laborieux écrivain, et ses préparatifs furent infructueux. Peut-être est-il permis de conjecturer que le dépit et le dégoût qu'il en ressentit ne furent point étrangers à sa résolution de donner sa bibliothèque au roi; car s'il n'eût point abandonné, faute de secours, le plan qu'il s'était tracé, il n'aurait jamais pu se séparer d'une collection qu'il aurait dû consulter chaque jour.

Un repos de vingt-six années suivit la publication du dictionnaire de musique, et, circonstance singulière, il parait que dans ce long espace de temps, Brossard écrivit peu de musique pour l'église. Ce ne fut que peu de temps avant sa mort, et lorsqu'il touchait à sa soixante-dixième année qu'il sembla se réveiller d'un long sommeil par la publication d'une brochure écrite à l'occasion du système de notation de Demotz; elle parut sous ce titre : *Lettre en forme de dissertation, à M. Demotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique.* Paris, 1729, in-4° de 37 pages. Dans cet opuscule, Brossard prouve que le système de Demotz a plus d'inconvéniens que d'utilité.

Comme compositeur, Brossard s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Élévations et motets à voix seule avec la basse continue*, Paris, Ballard, 1695, in-fol. La deuxième partie, dédiée au roi, est intitulée : *Élévations et motets à 2 et 3 voix et à voix seule, deux dessus de violon ou deux flûtes, avec la basse continue*, Paris, 1698, in-fol. Il y a des exemplaires de cette deuxième partie qui portent la date de 1699; ceux-là ont des cartons où l'on a corrigé quelques fautes d'impression. La deuxième édition des deux parties réunies des motets de Brossard a paru sous le titre de *Prodromus musicalis*, Paris, 1702, in-fol. Titon du Tillet (*Parnasse français*), La Borde (*Essai sur la musique*), le dictionnaire des musiciens de MM. Choron et Fayolle et la *Biographie universelle* de MM. Michaud indiquent les motets comme un ouvrage différent du *Prodromus*. 2° *Neuf leçons des Ténèbres*, Paris, Ballard, in-fol. 3° *Recueil d'airs à chanter*, *Ibid.* in-4°. 4° *Lamentations de Jérémie, selon l'usage romain, pour voix seule et basse continue*, Paris, Christophe Ballard, 1721, in-fol. La bibliothèque du roi possède les manuscrits originaux des ouvrages du même auteur dont les titres suivent : 1° *Cantate Domino* à grand chœur, composé pour une prise d'habit au couvent de l'Assomption. 2° *Dialogus pœnitentis animæ cum Deo*, à 2 voix, 2 violons, basson obligé et orgue. 3° *Nisi Dominus ædificaverit domum*, à 3 voix, 2 violons, basson et orgue. 4° *Miserere* à 5 voix, 2 violons, viole, basson et orgue (daté de 1689). 5° *Canticum in honorem sanctæ Cæciliæ*, à voix seule et orgue (21 novembre 1704). 6° Cantique à l'honneur de Sainte-Cécile, à 4 et 5 voix (1705). 7° *Canticum in honorem S. Pii*, à voix seule et orgue (25 avril 1713). 8° *Elevatio pro die purificationis*, à 3 voix et orgue (1er février 1700). 9° *Beati immaculati in via*, à 2 voix et orgue (17 fevrier 1704). 10° *Missa 4 vocum pro tempore nativitatis* (décembre 1700). La bibliothèque du conservatoire de Paris possède aussi le motet manuscrit de Brossard, *In convertendo domino*, à 5 voix, 2 violons, 2 violes et basse continue. Le portrait de ce musicien a été gravé par Landry.

BROUGK (Jacques de), compositeur belge du 16e siècle, est connu par un livre

de motets qui a pour titre : *Cantiones tum sacræ tum profanæ, quinque, sex et octo voc.*, Anvers, 1579, in-4°. Cet artiste est cité par Walther sous le nom de *Brougeck* : il a été induit en erreur par Gesner.

BROUNCKER ou BROUNKER (Guillaume), né au château de Lyons en Irlande, en 1620, reçut une brillante éducation, et montra de bonne heure une rare aptitude pour les mathématiques, dans lesquelles il se distingua. Il fut un des adhérens de Charles Ier, et signa la fameuse déclaration de 1660, avec plusieurs autres membres de la noblesse. Après la rétablissement de la royauté, on lui confia, en récompense de ses services, les places de chancelier de la reine Catherine, de garde du grand sceau, de commissaire de la marine et de directeur de l'hôpital de Ste-Catherine. Brouncker fut au nombre des savans qui se réunirent pour fonder la société royale de Londres ; Charles II le nomma président de cette société, et des élections successives le maintinrent dans cette dignité pendant quinze ans. Aux faveurs dont il avait été l'objet à la restauration, le roi d'Angleterre joignit celle de l'érection de Castle-Lyons en vicomté. Brouncker mourut à Westminster, le 5 avril 1684. Au nombre des écrits qu'il a publiés, se trouve une traduction anglaise du traité de musique de Descartes, sous ce titre : *A Translation of the Treatise of Descartes, intitled* Musicæ Compendium, Londres, 1653.

BROWN (Jean), ministre anglican, né le 5 novembre 1715 à Rothbury, dans le Northumberland, fit ses études à Cambridge, et fut reçu docteur de musique à Oxford. Dans la rébellion de 1745, il prit les armes pour défendre la cause royale, quoiqu'il occupât déjà un poste dans l'église, et se trouva au siége de Carlisle, où il montra beaucoup d'intrépidité. L'année suivante il devint chapelain d'Olbaldiston, évêque de Carlisle, et lord Hardwicke le nomma en 1754 ministre de Great-Horkerley, dans le comté d'Essex. Ce fut dans ce temps qu'il publia son ouvrage intitulé, *Appréciation des mœurs et des principes du temps* (en anglais), Londres, 1757, in-8°, qui le rendit célèbre en tirant la nation anglaise de l'apathie où elle était alors, et lui imprimant une activité qui devint funeste à ses voisins. Ayant résigné sa cure du comté d'Essex en 1759, il obtint celle de St.-Nicolas de Newcastle sur la Tyne. Un penchant invincible à la mélancolie le porta à se couper la gorge avec un rasoir, le 23 septembre 1766 : il mourut le même jour. Brown fut grand admirateur et ami de Handel, qui lui confiait ordinairement la direction de ses oratorios, il a publié l'ouvrage suivant : *A Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music*, Londres, 1763, in-4°. Ce livre fut critiqué dans un petit écrit intitulé : *Some observations on doctor Brown's dissertation on the rise, etc. in a letter to doctor B****, 1763, in-4°. (Quelques observations sur la dissertation du docteur Brown, concernant l'origine, les progrès, etc.) Brown répondit par des *Remarques sur les observations* (*Remarks on some observations on doctor Brown's dissertation, in a letter to the author of the observations*, Londres, 1764, in-8°). Il publia une seconde édition de son livre sous le titre de *The history of the rise and progress of poetry, through its several species*, Londres, 1764, in-8°. Une traduction française de cet ouvrage a paru sous ce titre : *Histoire de l'origine et des progrès de la poésie, dans ses différens genres, traduite de l'anglais, par M. E.* (Eidous) *et augmentée de notes historiques et critiques*, Paris, 1768, in-8°, Eschenburg, conseiller de cour et de belles-lettres au collége de St.-Charles à Brunswick, en a donné une traduction allemande (*Doctor Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, etc.*) à Leipsick, en 1769, in-8°. Enfin il y a une traduction italienne intitulée *Dell'ori-*

gine, unione e forza, progressi, separazioni e corruzzioni della poesia e della musica, tradotta, etc., ed accresciuta di note dal dottor Pietro Crocchi, Senese, academico fisiocritico, Florence, 1772, in-8°. La dissertation du docteur Brown est remplie de vues fines et d'observations très judicieuses; c'est l'ouvrage d'un homme de l'art; il ne ressemble en rien à tous ceux du même genre, qui ne sont que des déclamations sans utilité. Le docteur Brown était aussi compositeur. Parmi ses productions on remarque l'oratorio *The cure of Saul*. Les biographes anglais lui donnent des éloges pour ses talens dans la poésie et dans l'art d'écrire; ce n'est point ici le lieu d'examiner ses ouvrages littéraires.

BROWN (JEAN), peintre écossais, né à Édimbourg en 1752, voyagea longtemps en Italie, et demeura plusieurs années à Rome et en Sicile, attaché comme dessinateur à sir Williams Young et à M. Townley. En 1786, il se fixa à Londres où il cultiva le genre du portrait avec succès. Il mourut l'année suivante, 1787, âgé de trente-cinq ans. Brown est connu principalement par ses *Lettres sur la poésie et la musique de l'opéra italien* (Letters on the Poetry and Music of the italian opera), qui furent publiées après sa mort (Londres, 1789, in-12), par lord Monboddo, à qui elles étaient adressées.

BROWN (ARTHUR), membre de la société des antiquaires d'Écosse, a donné dans les mémoires ou transactions de cette société (T. VIII, p. 11) une dissertation sur d'anciennes trompettes trouvées près d'Armagh, sous ce titre : *An account of some ancient trompets, dug up in a bag near Armagh*.

BROWN (JULIENNE), née à Brunswick en 1766, s'adonna dès son enfance à l'étude de la musique et de l'art théâtral. Son maître de chant fut Jean Schwanenberg, compositeur qui jouissait alors de quelque réputation. En 1783, Mlle Brown débuta à Prague, où elle obtint assez de succès pour être reçue peu de temps après comme première chanteuse. En 1786 elle épousa Ignace Walter, directeur du spectacle de cette ville, qui se rendit avec elle à Mayence, en 1789. Elle y fut bientôt engagée pour la cour de l'électeur, et y joua pendant plusieurs années. Dans la suite elle se rendit à Munich, où elle jouait encore vers 1810.

BROWNE (RICHARD), apothicaire à Ookham en Angleterre, alla s'établir à Londres au commencement du 18e siècle, et y publia, en 1729, un traité de 125 pages in-8°, sous ce titre : *Medicina Musica, or a mechanical Essay on the effects of singing, music and dancing on human bodies, etc.* (Médecine musicale ou essai mécanique sur les effets du chant, de la musique et de la danse sur le corps humain etc.) Une traduction latine de cet ouvrage a paru à Londres, en 1735.

BRUAND (ANNE-JOSEPH), membre de la société royale des antiquaires de France, de l'Académie des sciences et belles-lettres de Toulouse, et de plusieurs autres sociétés savantes, naquit à Besançon, le 20 janvier 1787, et mourut à Belley, dont il était sous-préfet, le 19 avril 1820. On a de cet écrivain : *Essais sur les effets réels de la musique chez les anciens et les modernes*, Tours, 1815, in-8°.

BRUCÆUS (HENRI), né à Alost en Flandres en 1531, enseigna les mathématiques à Rome pendant quelque temps, et ensuite la médecine à Rostock jusqu'à sa mort, arrivée le 4 janvier 1593. On a de lui un livre intitulé *Musica Mathematica*, Rostock, 1578, in-4°.

BRUCE (JACQUES), célèbre voyageur, naquit le 14 décembre 1730, à Kinnaird, dans le comté de Stirling, en Écosse, d'une famille noble et ancienne. Ayant épousé la fille d'un riche négociant de Londres, il entra dans la carrière du commerce, et sa fortune s'accrut rapidement, mais la perte de sa femme le fit renoncer aux spéculations de ce genre. Il se livra à l'étude et voyagea en Europe pour se dis-

traire. De retour d'un voyage qu'il avait fait en Espagne, lord Halifax lui proposa d'aller à la recherche des sources du Nil. Bruce, ayant accepté, fut nommé consul à Alger en 1763. Il partit au mois de juin 1768, pour l'Abyssinie, et employa plusieurs années à ce voyage. Revenu en Angleterre, il se remaria; mais ayant eu le malheur de perdre un fils qu'il avait eu de ce mariage, il se retira du monde, et alla dans sa terre de Kinnaird se livrer à la rédaction de son voyage; dont la relation parut en 1790. Bruce mourut des suites d'une chute, à la fin d'avril 1794. Le docteur Burney lui ayant demandé des renseignemens sur la musique des Égyptiens et des Abyssins, Bruce lui écrivit une longue lettre à ce sujet, que le docteur Burney a insérée dans le premier volume de son *Histoire de la musique*, et que le docteur Forkel a traduite en allemand dans la sienne, tom. 1, p. 85. Tous les détails qu'elle renferme ont paru dans la relation de son voyage intitulée : *Travels to discover the sources of the Nile, in the Years*, 1768 . 69, 70, 71, et 72, Edimbourg, 1790, 5 vol. in-4°, fig., traduite en français, par J. Castera, Paris, 1790 et 91, 5 vol. in-4°. On ne doit pas accorder beaucoup de confiance à ce que dit Bruce concernant les instrumens de musique des anciens Égyptiens; les figures qu'il a données de deux harpes antiques des tombeaux de Thèbes sont inexactes; elles ont été publiées avec beaucoup plus de soin dans la grande *Description de l'Égypte*, et les conjectures de Bruce n'ont plus aucune valeur depuis que M. Villoteau a publié sur le même sujet les recherches d'un musicien instruit.

BRUCHTING (AUGUSTE), pasteur et prédicateur à Halle, a publié : *Lob der musik* (Eloge de la musique), Halle, 1682.

BRUCK (ARNOLD DE). *Voy.* ARNOLD DE BRUCK.

BRUCKMANN (FRANÇOIS-ERNEST), docteur en philosophie et en médecine, né à Marienthal, près de Helmstædt, le 27 septembre 1697, fit ses études à Jena et à Helmstædt, exerça la médecine avec succès à Brunswick, à Helmstædt et à Wolfenbuttel, et mourut dans cette dernière ville, le 21 mars 1753. Il a publié : 1° *Observatio de epileptico singulis sub paroxismis Cantante*. Dans les Actes des curieux de la nature, tom. V, II. *Singende Epilepsie* (Épilepsie chantante), dans les annonces littéraires de Hambourg, an.1735, III. *Abhandlung von einem selbstmusicirenden nachinstrumente* (Dissertation sur un instrument de musique, qui joue de lui-même pendant la nuit), dans l'Histoire des arts et de la nature de Breslau (Bressl. Kunst und naturgeschichten).

BRUCKNER (CHRÉTIEN-DANIEL), sacristain de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Gœrlitz, a publié une notice historique, d'une feuille et demie d'impression, sur l'orgue de cette église, sous ce titre : *Historiche Nachricht von denen Orgeln der SS. Petri und Pauli kirche in der Churf. Sachsischen Sechstadt Gœrlitz, besonders der anno* 1688, *erbaueten und* 1691 *in Feuer verzehrten, dann der* 1703 *fertig gewordenen und noch stehenden beruehmten Orgel ertheilt, beym Ausgange des* 1766*sten Jahres, etc.*, Gœrlitz, 1766, in-4°.

BRUCKNER (WOLFGANG), compositeur et recteur de l'école de Rastenberg dans le duché de Weimar, florissait vers le milieu du 17e siècle. On a imprimé de sa composition : *XX teusche Concerten von* 4, 5, 6, 7, *und* 8 *Stimmen auf die Sonn- und Fest-tags-Evangelia gesetz*. Erfurt, 1656.

BRUHN ou BRUHNS (NICOLAS), compositeur et organiste, naquit à Schwabstadt dans le Schleswig en 1665. Son père, Paul Bruhns, lui apprit à jouer du clavecin, et lui enseigna les principes de l'harmonie. A l'âge de seize ans il fut envoyé par ses parens à Lubeck, auprès de son frère qui y était musicien du conseil. Il y perfectionna son talent sur la basse de viole et sur le violon, et Buxtehude lui servit

de modèle pour l'orgue, le clavecin et la composition ; c'est en écoutant souvent et avec attention ce grand maître qu'il parvint lui-même à un haut degré d'habileté. Après avoir terminé ses études, Bruhn alla passer plusieurs années à Copenhague, puis il se rendit à Husum, où il était appelé comme organiste. Il avait poussé si loin l'habileté sur le violon qu'il exécutait avec cet instrument seul des morceaux à trois ou à quatre parties. Quelquefois aussi pendant qu'il jouait sur son violon un morceau à trois ou quatre parties, il s'accompagnait avec les pédales de l'orgue. Ce tour de force excitait l'étonnement général. Kiel lui ayant offert une position plus avantageuse que celle qu'il avait à Husum, les habitans de cette petite ville augmentèrent son traitement, afin de conserver un artiste si distingué. Bruhn est mort en 1697, à l'âge de 31 ans. Ses compositions pour l'orgue et le clavecin sont restées en manuscrit.

BRUMBEY (Charles-Guillaume), né à Berlin en 1757, fut d'abord prédicateur à Alt-Landsberg, dans la moyenne Marche, et remplit ensuite les mêmes fonctions à la nouvelle église luthérienne de Berlin. Il s'y trouvait encore en 1795. On lui doit un livre intitulé : *Philepistæmie, oder Anleitung fur einen jungen studierenden nach Wissenschaftsliebe seine Schuljahre auf das beste anzuwenden.* Quedlinbourg, 1781, in-8°. C'est une espèce de cours d'études dans lequel il traite de la musique, pag. 373 - 542. Il a publié aussi des lettres sur la musique sous ce titre : *Briefe über Musikwesen, besonders Cora in Halle,* Quedlinbourg, 1781, in-8°, 109 pages.

BRUMEL (Antoine), ou Bromel, célèbre compositeur français, vécut à la fin du 15e siècle, et dans la première moitié du seizième. Il fut contemporain de Josquin des Prez, et comme lui, élève d'Okeghem, ainsi que le prouve ce passage de la *Déploration* sur la mort de ce maître par Guillaume Crespel :

Agricola, Verbonet, Prioris,
Josquin des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de Joyeulx chants, ne ris,
Mais composez un *ne recorderis*,
Pour lamenter notre maistre et bon père.

Glaréan range Brumel parmi les plus habiles compositeurs de son temps : ce qui nous reste de lui prouve en effet un talent extraordinaire, pour le temps où cet artiste écrivait. Sa modulation est naturelle, la marche des voix facile, et si ses ouvrages ont moins de recherche que ceux de Josquin, leur harmonie est plus nourrie. Le *Dodecachordon* de Glaréan nous a conservé un *Agnus dei* de la messe intitulée Δργξ, un *Pleni sunt Cœli*, et un *Qui venit in nomine Domini* de la composition de Brumel. On trouve aussi un *Laudate Dominum* à quatre voix composé par ce maître dans l'histoire de la musique de Forkel (t. 2, p. 629 - 647). Mais ce qui nous met surtout à même de juger du talent de cet habile musicien, est une collection précieuse et peu connue, dont un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Mazarine. Elle est intitulée : *Liber Quindecim Missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt.* Rome, 1516, in-fol. max. L'éditeur fut André Antiquis de Montona, qui avait obtenu un privilége du pape Léon X. C'est le premier livre de musique imprimé à Rome. On y trouve : 1° Trois messes de Josquin des Prez ; 2° Trois de Brumel ; 3° Trois de Fevin (Feuim) ; 4° Deux de Pierre de la Rue ; 5° Deux de Jean Mouton ; 6° Une de Pippelare ; 7° Une de Pierre Rousseau, en latin *Rossellus*. Les messes de Brumel sont intitulées : 1° *De Beata Virgine* ; 2° *Pro defunctis* ; 3° *A l'ombre dung buyssonet*. Glaréan vante beaucoup la première, et cela prouve son discernement, car elle est excellente. Elle est à quatre parties. Je l'ai mise en partition, ainsi que toutes celles qui font partie de cette collection. Plusieurs pièces de Brumel se trouvent aussi dans les *Selectæ, artificiosæ et elegantes Fugæ, etc.* de

Jacques Paix, 1587. Gerber assure que des motets de sa composition sont contenus dans le *Cantionale* de Jean Walther, et que la bibliothèque de Munich possède du même auteur : 1° Une messe à douze voix; 2° Un *Credo;* 3° Plusieurs autres messes, le tout en manuscrit. Enfin différentes messes de Brumel sur des chansons françaises et sur la gamme, se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome.

BRUN (LE). Voyez Lebrun.

BRUNA (JACINTHE ET JEAN), fils d'Antoine Bruna, facteur d'orgue, suivirent tous deux la profession de leur père. Ils étaient nés à Andorno, canton de Magliano, près de Verceil; Jacinthe mourut en 1802, n'étant âgé que de 35 ans; Jean est mort en 1812, à l'âge de 50 ans. Ils ont construit en commun les orgues de Monerivello, de Salluggia et de Montanaro.

BRUNELLI (ANTOINE), maître de chapelle de la cathédrale de Prato, au commencement du dix-septième siècle, passa ensuite en la même qualité à l'église San-Miniato, de Florence, et eut enfin le titre de maître de chapelle du grand due de Toscane. Compositeur distingué, il était aussi un des musiciens les plus instruits dans la théorie du chant et du contrepoint. On connaît de lui : 1° *Esercisi ad una e due voci*, Florence, 1605; 2° *Motetti a due voci, lib.* 1°. *Ibid.*, 1607; 3° *Motetti a due voci, lib.* 2°. *Ibid.*, 1608; 4° *L'Affettuoso invaghito, canzonette a tre voci, Ibid.*, 1608; 5° *I fiori odoranti, madrigali a tre voci, lib.* 1. Venise, 1609; 6° *Le fiamette d'ingegnio, madrigali a tre voci,* 2°. *Ibid.*, 1610; 7° *La Sacra Cantica a* 1-4 *voci.* 8° *Regole e dichiarazioni di alcuni contrapunti doppi, utili alli studiosi della musica, e maggiormente a quelli che vogliono fare contrapunti all'improviso, con diversi canoni sopra un sol canto fermo.* Florence, Cristofano Marescotti, 1610, in-4°. Cet ouvrage est un traité des diverses espèces de contrepoint doubles, et du contrepoint improvisé par les chantres d'église, appelé en Italie, *Contrapunto alla mente*, et en France, *Chant sur le livre.* Les règles de ce contrepoint, données par Brunelli, sont curieuses. Les ouvrages de Berardi (V. ce nom) ont fait oublier celui-ci; cependant ils ne le remplacent pas en cette dernière partie. Walther, copié par Forkel, Gerber, Lichtenthal, et d'autres encore, a attribué ce livre à Lorenzo Brunelli, dont il fait un maître de chapelle et un organiste de Prato, et qu'il distingue d'Antoine Brunelli, maître de chapelle du grand due de Toscane. Il cite à ce sujet un passage du ch. 12° du 1er livre du livre de Bononcini, intitulé *Musico pratico;* mais Bononcini ne donne pas le nom de *Lorenzo* à Brunelli, car il se borne à dire: *Come dice il Brunelli nelle sue Regole di musica* (titre qui n'est pas celui du livre). Je ne sais s'il y a eu réellement un Lorenzo Brunelli, maître de chapelle à Prato au commencement du 17° siècle, et j'avoue que cela me paraît peu vraisemblable; mais il est certain que l'auteur du livre dont il s'agit est bien Antoine Brunelli : j'en ai la preuve sous les yeux par un exemplaire de ce livre. A l'égard d'un livre de motets de ce même Lorenzo Brunelli qui aurait été imprimé à Venise en 1629, et qui est cité par Walther, si comme le fait entendre cet écrivain, le titre de l'ouvrage indique que ce Brunelli était né à Florence, on pourrait croire qu'il était fils d'Antoine, et qu'il a rempli à Prato la place que son père avait occupée autrefois. 9° *Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali a* 1-3 *voci. Lib.* 3. Venise 1614; 10° *Fioretti spirituali à* 1-5 *voci. Op.* 15. Venise, 1621.

BRUNELLIUS (HENRI), Suédois, a soutenu, en 1727, une thèse sur le plain-chant, à l'académie d'Upsal, et l'a fait imprimer ensuite sous ce titre : *Elementa musices planæ, exercitio academico, ex consensu Ampliss. Senat. Philos. in Celeb. Acad. Upsalensi. Sub præsidio*

viri celeb. M. Erici Burman etc. Upsal, 1728, in-12, 40 pages.

BRUNET (PIERRE), musicien français du 16e siècle, a publié : *Tablature de Mandorre.* Paris, Adrien le Roi, 1578.

BRUNETTI (JEAN), maître de chapelle à la cathédrale d'Urbino, vivait dans la première partie du 17e siècle. Il a fait imprimer 24 motets à cinq voix, Venise, 1625. Il y a lieu de croire que *Jean Brunnetti* indiqué par Walther comme auteur d'une messe et de *Salmi spezzati* à deux, trois et quatre voix, n'est autre que celui-ci, dont le nom aura été écrit incorrectement.

BRUNETTI (ANTOINE), maître de chapelle à Pise, naquit à Arezzo en 1726. Un ancien maître de cette ville, nommé Mogeni, lui enseigna les élémens du chant et de la composition. En 1752, il se fixa à Pise, s'y maria et devint maître de la cathédrale. Il a écrit pour l'église. On connaît de lui des motets pour voix de basse avec orchestre.

BRUNETTI (GAËTAN), fils du précédent, naquit à Pise en 1753. Son père fut son premier maître de musique, et lui fit enseigner le violon ; puis Brunetti alla à Florence où il devint élève de Nardini pour cet instrument. En peu de temps il devint un violiniste distingué sous cet habile maître, dont il imita la manière avec beaucoup de succès. Ses études terminées, il voyagea, parcourut l'Italie et l'Allemagne, et fut quelque temps au service de l'électeur palatin. Mozart, qui l'entendit à Manheim en 1778, avait beaucoup d'estime pour son talent. Vers la fin de l'année 1779, il se rendit à Paris et y publia, chez Venier, son premier œuvre qui consiste en six trios pour deux violons et basse; ouvrage faible qui eut peu de succès. Il ne réussit pas mieux dans un œuvre de quatuors qu'il fit paraître ensuite. Cette époque est celle où Manfredi, premier violon de la musique du roi d'Espagne mourut. Boccherini, directeur de cette musique, choisit Brunetti pour le remplacer. Heureux de se trouver près d'un maître dont le talent avait autant de charme que d'originalité, il changea sa manière, et se fit l'imitateur de Boccherini dans ses compositions, comme il s'était fait l'imitateur de Nardini sur le violon. Le premier ouvrage où il fit remarquer ce changement dans son style fut son œuvre troisième, contenant le deuxième livre de ses trios pour deux violons et basse. Il fut publié chez Venier, à Paris, en 1782. Mais autre chose est d'imiter une manière, les formes d'un style, on d'en avoir le génie. Sans doute il y a de l'agrément dans les ouvrages de Brunetti, et l'imitation y est si adroite que beaucoup de gens les ont souvent mis en parallèle avec les œuvres du maître; mais pour qui juge en connaisseur, il manque dans ces imitations le trait inattendu, toujours piquant, parfois sublime qui est le cachet de l'original.

Brunetti devait tout à Boccherini, mais il l'eut bientôt oublié, et c'est par la plus noire ingratitude qu'il paya les bienfaits de son maître (V. *Boccherini*). Plus habile que lui dans l'art d'intriguer, il sut le forcer à donner sa démission de directeur de la musique du roi d'Espagne, et se faire nommer son successeur. Dès lors il fut chargé de composer pour le service de la cour un grand nombre de symphonies, de sérénades et de morceaux de musique de chambre. Il recevait aussi un traitement du duc d'Albe pour écrire des quintettes et des quatuors que ce grand seigneur faisait exécuter chez lui, et qu'on n'entendait point ailleurs. Il était âgé de 54 ans lorsque les affaires d'Espagne y amenèrent Napoléon; la frayeur que lui fit la première occupation de Madrid par l'armée française lui causa une atteinte d'apoplexie dont il mourut en 1807, chez un ami, aux environs de cette ville.

Outre les ouvrages cités précédemment, on a gravé, de la composition de Brunetti, trois œuvres de duos pour deux violons, un œuvre de six sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et basse, et un

œuvre de quintetti. Toutes ces productions ont paru à Paris. Ses compositions inédites sont en beaucoup plus grand nombre; on y compte : 1° Trente-une symphonies et ouvertures à grand orchestre; 2° Cinq symphonies concertantes pour divers instrumens; 3° Le menuet de Fischer varié et concertant pour hautbois et basson avec orchestre; 4° Deux livres d'harmonies pour les danses de chevaux des fêtes publiques; 5° Six sextuors pour trois violons, alto et deux violoncelles; 6° Trente-deux quintetti pour deux violons, deux altos et violoncelle; 7° Six *idem*, pour deux violons, alto, basson et violoncelle; 8° Cinquante-huit quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; 9° Vingt-deux trios pour deux violons et violoncelle; 10° Six divertissemens pour deux violons; 11° Quatre duos, *idem*; 12° Trois airs variés pour violon et violoncelle; 13° Dix-huit sonates pour violon et basse.

BRUNETTI (JEAN-GUALBERT), frère du précédent et second fils d'Antoine, compositeur, né à Pise vers 1760, s'est fait connaître par divers opéras, dont les plus remarquables sont : 1° *Lo Sposo di tre, Marito di nessuna*, à Bologne en 1786; 2° *Le Stravaganze in campagna*, Venise, 1787; 3° *Bertoldo e Bertoldina*, à Florence en 1788; 4° *Le Nozze per invito, ossiano gli Amanti capricciosi*, à Rome en 1791; 5° *Fatima*, à Brescia, en 1791; 6° *Demofoonte*, 1790. Brunetti succéda à son père comme maître de chapelle à la cathédrale de Pise. Il a écrit beaucoup de musique d'église. On cite particulièrement de lui en ce genre des Matines de la Trinité à 4 voix. Gerber s'est trompé en attribuant à Antoine les opéras qui sont de Jean-Gualbert; et c'est à tort qu'il a critiqué Reichardt qui donnait l'opéra de *Demofoonte* à ce dernier.

BRUNI (FRANÇOIS), compositeur, né à Alcara en Sicile, florissait vers la fin du 16me siècle. Il a fait imprimer : *Primo libro di Madrigali à 5 voci*, Messine, 1589, in-4°.

BRUNI (ANTOINE-BARTHELEMI), né à Coni en Piémont, le 2 février 1759, s'est livré à l'étude du violon sous la direction de Pugnani et a eu pour maître de composition Spezziani, de Novare. Venu en France à l'âge de vingt-deux ans, il entra à l'orchestre de la Comédie italienne comme violon et publia successivement, quatre œuvres, de sonates de violon vingt-huit œuvres de duos, dix œuvres de quatuors et quelques concertos. Ses duos sont particulièrement estimés. En 1789, on fit aux Tuileries l'ouverture du théâtre de Monsieur; Bruni en fut nommé le chef d'orchestre; mais son caractère difficile lui suscita des querelles qui le firent remplacer dans ses fonctions par Lahoussaye. Plus tard il dirigea l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais les mêmes causes lui firent bientôt abandonner sa place. Enfin il fut nommé par le Directoire membre de la commission temporaire des arts. Il a écrit seize opéras, dans lesquels on trouve un chant facile et agréable, de l'effet dramatique et une instrumentation purement écrite. Ce sont : 1° *Coradin*, au Théâtre Italien, en 1786; 2° *Célestine*, en 3 actes, 1787; 3° *Azélie*, en un acte, 1790; 4° *Spinette et Marini*, 1791; 5° *Le mort imaginaire*, au théâtre Montansier, 1791; 6° *L'Isola incantata*, au théâtre de Monsieur, en 1792; 7° *L'Officier de fortune*, au théâtre Feydeau, 1792; 8° *Claudine*, en un acte, 1794; 9° *Le Mariage de Jean-Jacques Rousseau*, 1795; 10° *Toberne, ou le pêcheur suédois*, en 2 actes, 1796; 11° *Le Major Palmer*, en 3 actes, 1797; 12° *La rencontre en voyage*, en un acte, 1798; 13° *Les Sabotiers*, en un acte, 1798; 14° *L'Auteur dans son ménage*, en un acte, 1798; 15° *Augustine et Benjamin, ou le Sargines de village*, en un acte, 1801; 16° *La bonne Sœur*, en un acte, 1802. On a aussi de cet artiste : *Nouvelle Méthode de violon, très claire et très facile, précédée de principes de musique, extraits de l'Alphabet de Mme Duhan,*

Paris, Duhan, et *Méthode pour l'alto viola*. Paris, Janet et Cotelle. Une édition française et allemande de ce dernier ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Ce musicien ne méritait pas de tomber dans l'oubli où il est maintenant plongé. Au retour des bouffons, en 1801, Bruni fut nommé chef d'orchestre de leur théâtre ; on se rappelle encore le talent qu'il y déploya ; jamais cet orchestre n'a mieux accompagné le chant que sous sa direction. Il eut pour successeur M. Grasset. Retiré à Passy, près de Paris, Bruni y a vécu plusieurs années dans le repos. Après un long silence, il donna, en 1816, le petit opéra-comique intitulé : *Le Mariage par commission*, qui ne réussit pas. Peu de temps après il retourna dans sa patrie. Il est mort à Coni en 1823.

BRUNINGS (JEAN-DAVID), claveciniste, vivait à Zurich en 1792. Il a fait imprimer dans cette ville : 1° 3 Sonates pour le clavecin, op. 1 ; 2° 6 Sonatines pour le clavecin, op. 2, 1793 ; 3° Sonate pour le clavecin avec violon et basse, op. 3. Paris, Imbault, 1794.

BRUNMAYER (ANDRÉ), organiste de l'église de Saint-Pierre à Salzbourg, en 1803, est né à Lauffen dans l'évêché de Salzbourg. Après avoir appris les premiers principes de la musique, du clavecin et du violon dans le lieu de sa naissance, il devint élève de Michel Haydn, qui lui enseigna les élémens de la composition. Il se rendit ensuite à Vienne, où il prit des leçons de Kozeluch pour le piano et d'Albrechtsberger pour le contrepoint. On a de sa composition : 1° Six messes solennelles, dont deux allemandes ; 2° Deux litanies ; 3° XVI graduels pour les différentes fêtes de l'année ; 4° Un oratorio allemand ; 5° Deux opéras-comiques ; 6° Petite cantate à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons ; 7° Ode de Hagedorn, avec clavecin ; 8° Huit chansons allemandes à quatre voix ; 9° Sérénade pour clavecin avec violon ; 10° Variations pour le clavecin sur différens thêmes ; 11° Six quintetti pour instrumens à vent ; 12° vingt-quatre menuets et trios pour orchestre complet.

BRUNMULLER (ÉLIE), maître de musique à Amsterdam, au commencement du 18me siècle, a publié en 1709 son premier œuvre, consistant en solos de violon et trios pour deux violons et basse. Il fit paraître ensuite son *Fasciculus musicus*, Amsterdam, 1710, in-fol. Cet ouvrage contient des toccates pour piano, des solos pour hautbois, violon et flûte, et des airs italiens et allemands. Enfin l'on connaît encore de lui : six sonates pour violon ou hautbois avec basse continue.

BRUNNER (ADAM-HENRI), moine à Bamberg, dans la seconde partie du 17me siècle, a publié ; 1° *Cantiones Marianæ, oder teutsche marianische Lieder, ueber jeden titel der Lauretanischen Litaney, mit* 2, 3, 4, *oder mehr Geigen*. Bamberg, 1670, in-fol. 2° *Seraphische Tafel-Music*, 64 *de vener. Sacramento handelude Arien, von einer Sing-stimme*, 2 *Violinen und General-Bass*. (Table de musique séraphique, consistant en 64 ariettes à voix seule pour l'octave du saint Sacrement, deux violons et basse continue.) Augsbourg, in-fol., 1693.

BRUSA (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Venise, vers la fin du 17me siècle, a donné en 1724. *Il Trionfo della Virtù* ; en 1725, *Amor Eroico*, et en 1726, *Medea e Giasone*.

BRUSCO (JULES), né à Plaisance, était maître de chapelle à l'église de Saint-François de cette ville au commencement du 17me siècle. On a de lui : 1° *Modulatio Davidica*, 1622 ; 2° *Motetti*, Venise, 1629 ; 3° *Concerti e Litanie de B. V.* a 1, 2, 3 e 4 *voci*, Venise, 1629 ; 4° *Missa, Psalmi et Te Deum laudamus*, 8 *vocum*.

BRUSCOLINI (PASQUALINO), célèbre contre-alto italien. En 1743, il débuta au Théâtre de Berlin et il y chanta pendant dix-ans. De là il alla à Dresde, où il est

resté attaché au Théâtre de la Cour jusqu'en 1763.

BRYENNE (MANUEL), le moins ancien des écrivains grecs dont il nous reste des ouvrages sur la musique, vivait sous le règne de l'empereur Michel Paléologue l'ancien, vers 1320. On croit qu'il était de la maison de Bryenne, ancienne famille française qui s'établit en Grèce à l'époque des croisades, vers le commencement du 13me siècle. Le traité de musique qui porte son nom a pour titre : *Les harmoniques*; il est divisé en trois livres. Fabricius dit, dans sa Bibliothèque grecque, que le premier est une sorte de commentaire sur le traité de musique d'Euclide, et que le second et le troisième renferment un exposé de la doctrine de Ptolémée. Il serait plus exact de dire que l'ouvrage de Bryenne est une compilation de la plupart des ouvrages des anciens écrivains grecs sur cet art; car non seulement on y trouve des extraits d'Euclide et de Ptolémée, mais on y voit aussi des passages de Théon de Smyrne, d'Aristoxène, de Nicomaque et d'autres auteurs.

Grand nombre de manuscrits répandus dans les principales bibliothèques de l'Europe contiennent le livre de Bryenne : des doutes se sont pourtant élevés vers la fin du dernier siècle sur les droits qu'il pouvait y avoir. Deux manuscrits, dont un est au Vatican, et l'autre, provenant de la bibliothèque Farnèse, se trouve maintenant en la possession du roi de Naples, contiennent un traité de musique sous le nom d'Adraste de Philippes (*V. Adraste*). Or, cet ouvrage n'est autre que le traité des harmoniques de Bryenne. Quelques savans italiens, considérant qu'il est parlé dans ce livre du genre enharmonique, qui, long-temps avant Bryenne avait cessé d'être en usage et n'était plus même connu des Grecs, avaient été tentés de restituer le livre à l'ancien philosophe péripatéticien. D'un autre côté, ils remarquèrent que de nombreux passages de Théon de Smyrne, et même des chapitres entiers de cet auteur étaient intercalés dans le traité des harmoniques : ils en conclurent que cet ouvrage devait être de beaucoup postérieur à Adraste, et que Manuel Bryenne, ayant fait dans son livre une sorte de résumé de tout ce qu'on avait écrit avant lui, avait pu traiter du genre enharmonique. D'autres faits, ignorés de ces savans, démontrent que le livre des harmoniques appartient à cet écrivain et ne peut être l'ouvrage d'Adraste. Le premier se trouve dans la huitième section du premier livre de cet ouvrage : Bryenne y expose la constitution des neuf premiers tons du chant de l'église grecque, tels qu'ils sont indiqués dans l'*Hagiopolites*, et sans divisions par tétracordes, divisions inséparables du système de la tonalité antique. L'autre fait n'est pas moins significatif; le voici. Il existe à la Bibliothèque du Roi, à Paris, trois manuscrits qui contiennent un traité de musique de Pachymère, sous les numéros 2536, in-4°, 3119 et 3946. Cet écrivain naquit, comme on sait, en 1242 et mourut à Constantinople en 1340, à l'âge de quatre-vingt-dix-huit ans. Il fut donc le contemporain de Manuel Bryenne, et écrivit un peu avant lui. Or, dans ce traité de musique de Pachymère, on trouve un long passage (fol. 10 et 11, Mss, 2536) qui est presque mot pour mot répété dans le septième section du premier livre des harmoniques de Bryenne (édit. de Wallis, p. 387, lig. 36 jusqu'à la lig. 29 de la p. 388). Il est donc certain que dans ce passage Bryenne a été le copiste de Pachymère, et cette circonstance suffit pour faire voir que le livre des harmoniques a dû être écrit dans le 14me siècle, et que son véritable auteur est Bryenne à qui presque tous les manuscrits l'attribuent.

Meibomius, à qui l'on doit une édition de sept auteurs grecs anciens sur la musique, avoit promis de publier les ouvrages de Ptolémée et de Bryenne. Mais il n'a pas tenu sa promesse. Wallis a suppléé à son silence en donnant dans le troisième vo-

lume de ses œuvres mathématiques (*Joannis Wallis Operum mathematicorum*, Oxoniæ, 1699, 4 vol. in-fol.), le texte grec des ouvrages de Ptolémée et de Bryenne, ainsi que du commentaire de Porphyre sur les harmoniques du premier de ces auteurs, avec une version latine, un appendice et quelques notes. L'ouvrage de Bryenne commence à la page 359 du volume, et finit à la page 508. Wallis s'est servi pour cette édition de quatre manuscrits d'Oxford : les deux premiers étaient tirés de la Bibliothèque Bodléienne, le troisième du collége de l'université, et le quatrième du collége de la Madeleine. Si jamais quelque savant entreprend de donner une nouvelle édition du traité de Bryenne, il trouvera dans la Bibliothèque du Roi à Paris plusieurs manuscrits de cet ouvrage, parmi lesquels ceux qui sont cotés 2455 et 2460 in-fol. se font remarquer par leur beauté et leur correction.

BRYNE (ALBERT), un des meilleurs compositeurs de musique d'église de l'Angleterre dans le 17e siècle, fut élève de Jean Tomkin. Ayant été nommé organiste de Saint-Paul, à Londres, il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort arrivée en 1670. Dans la collection de musique sacrée de Clifford, on trouve quelques antiennes de Bryne; plusieurs de ses pièces ont été aussi insérées dans d'autres collections, particulièrement dans celle qui a pour titre : *Cathedral music*. Le tombeau de Bryne se trouve à l'abbaye de Westminster.

BUCCHIANTI (PIERRE), compositeur italien qui vivait dans la première partie du 17e siècle. On a de lui un premier œuvre qui a pour titre : *Scherzi e madrigali a una e due voci*, Venise, 1627.

BUCHEN (SAMUEL-FRÉDÉRIC), juif allemand, membre du consistoire à Zittau, a fait imprimer dans cette ville, en 1741, une dissertation in-4° sur les directeurs de musique chez les Hébreux, sous ce titre : *Menazzehim, Die Kapellmeister der Hebræer*.

BUCHHOLTZ (JEAN GODEFROI), né à Aschersleben en 1725, étudia la théologie à Halle, et fut ensuite co-recteur dans sa ville natale. On ignore en quel temps il quitta cette position pour se rendre à Hambourg, mais on sait qu'il remplit en cette ville les fonctions de professeur de musique. Buchholtz était un artiste distingué sur le clavecin et sur le luth. Il était aussi compositeur pour l'église, et l'on a de lui divers ouvrages de musique instrumentale. Il a publié : 1° *Unterricht für diejenigen, welche die Musik und das Klavier erlernen wollen*. (Instruction pour ceux qui veulent apprendre la musique et le clavecin) Hambourg, 1782; 2° *Divertimenti per il cembalo con violino*; 2° *Zwey neue Sonatinen für das klavier* (Deux nouvelles sonates faciles pour le clavecin, Hambourg, 1798. Buchholtz est mort à Hambourg, le 10 juin 1800, à l'âge de 75 ans.

BUCHHOLTZ (JEAN-SIMON), un des meilleurs facteurs d'orgues des temps modernes, naquit le 27 septembre 1758, à Schlesz Wippach, près d'Erfurt. Il apprit son art à Magdebourg chez le facteur d'orgue Nietz, puis il travailla long-temps chez Grüneberg au vieux Brandebourg et chez Marx à Berlin; enfin il s'établit dans cette dernière ville. Le nombre des orgues qu'il a construits s'élève à plus de trente, parmi lesquels on en remarque seize à deux et trois claviers. Les plus considérables sont celui de Bath, dans la nouvelle Poméranie, composé de 42 jeux, et celui de Treptow, de 28 jeux. Buchholtz est mort à Berlin le 24 février 1825.

BUCHOWSKI (BÉNIGNE), moine bénédictin, né en Pologne en 1647, d'une famille riche et distinguée, entra fort jeune au couvent de Cracovie, et se livra à l'étude de la littérature, de la poésie et de la musique. Ses progrès furent rapides, et bientôt il fut compté parmi les poètes distingués de la Pologne. Après avoir occupé quelques uns des postes les plus importans dans son ordre, il demanda et

obtint sa sécularisation, puis il se retira dans une cure de village et y passa le reste de ses jours. Il y mourut en 1720. On a de Buchowsky des poésies latines qui ont été imprimées à Cracovie, et des Cantiques dont il avait composé la musique et qui ont paru sous le titre de *Cantus et luctus*, Cracovie, 1714, in-8°.

BUCHOZ (PIERRE-JOSEPH), laborieux compilateur, né à Metz le 27 janvier 1731, se livra d'abord à l'étude du droit et fut reçu avocat à Pont-à-Mousson en 1750; puis il quitta cette profession pour la médecine, et obtint le titre de médecin ordinaire du roi de Pologne, Stanislas. Il est mort à Paris le 30 janvier 1807. Il a donné une nouvelle édition du livre de Marquet, son beau-père (V. *Marquet*) sur l'art de connaître le pouls par la musique, avec beaucoup d'augmentations. Cette édition a pour titre : *L'art de connaître et de désigner le pouls par les notes de la musique, de guérir par son moyen la mélancolie et le tarentisme, qui est une espèce de mélancolie; accompagné de* 198 *observations, tirées tant de l'histoire des annales de la médecine, qui constatent l'efficacité de la musique, non seulement sur le corps, mais sur l'ame, dans l'état de santé ainsi que dans celui de maladie*, etc., Paris, Mesnard, 1806, in-8°. Dans cet ouvrage Buchoz a refondu une dissertation qu'il avait publiée dans les mémoires de l'académie de Nancy, sur la manière de guérir la mélancolie par la musique.

BUCHWEISER (MATHIEU) naquit le 14 septembre 1772, à Seudling près de Munich, où son père était instituteur. A l'âge de huit ans il entra comme enfant de chœur au couvent de Bernried près de Starnberg, et y apprit les langues anciennes ainsi que la musique, puis, en 1783, il fut admis au gymnase de Munich. A cette époque, il devint élève de Valesi qui lui enseigna les élémens du chant et de l'art de jouer de l'orgue. Ses études musicales étant terminées, il fut fait répétiteur de l'Opéra au théâtre royal, et la place d'organiste de la cour lui fut donnée en 1793. On a de lui des messes allemandes qui ont été exécutées avec succès dans plusieurs chapelles. Il a aussi composé la musique d'un mélodrame intitulé : *Der Bettelstudent* (l'Étudiant mendiant), qui a été représenté par ses condisciples du gymnase à Tœlz.

Buchweiser avait un frère aîné (Balthazar), né à Seudling en 1765, qui fit aussi ses études musicales sous la direction de Valesi. Sur la recommandation de l'électrice de Bavière, il fut admis comme chanteur chez l'électeur de Trèves. Là il étudia la composition chez le maître de chapelle Sales. En 1811 il était directeur de musique au théâtre impérial de Vienne. On a de cet artiste six chansons allemandes avec accompagnement de piano.

BUECHNER ou BÜCHNER (JEAN-HENRI), compositeur allemand, vivait au commencement du 17e siècle. Draudius cite de lui deux ouvrages (*Bibliot. Classica germ.*) dont voici les titres : 1° *Servia von schœnen Villanellen, Taentzen, Galliarden und Curanten mit* 4 *Stimmen, vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen* (Collection de belles villanelles, danses, gaillardes et courantes à quatre parties, etc.), Nuremberg, 1614, in-4°; 2° *Erodiæ dass ist Liedlein der Lieb amorosischen Textes beneben etlichen Galliarden, Curanten*, etc., *mit* 4 *Stimmen*, Strasbourg, 1624.

BUECHNER (JEAN CHRÉTIEN), compositeur de musique religieuse, naquit en 1736. Il passa la plus grande partie de sa vie à Gotha, où il était chantre de ville, et mourut le 23 décembre 1804. Ses ouvrages les plus estimés sont des cantates d'église et des chansons spirituelles. Elles sont restées en manuscrit.

BUECHNER (CHARLES-CONRAD), facteur de pianos et de divers instrumens à Sondershausen, naquit à Hameln en 1778. Il apprit d'abord la profession de sellier; mais ayant eu de fréquentes occasions d'en-

tendre de belle musique à Dresde, pendant qu'il y travaillait, il en éprouva de si vives émotions qu'il résolut d'être musicien à quelque prix que ce fût. Cependant il était déjà d'un âge trop avancé pour espérer de devenir un jour compositeur ou virtuose; il fallut qu'il se bornât à faire usage de son adresse en mécanique pour la construction des instrumens. Il se rendit d'abord à Sondershausen où demeuraient ses parens. Là, il commença à réparer de vieux instrumens, étudia les principes de leur construction; puis il essaya d'en fabriquer lui-même, et par ses essais répétés il acquit en peu de temps des connaissances étendues dans son art. En 1810, sa fabrique de pianos avait déjà de la réputation en Allemagne; depuis lors, elle a acquis encore plus de développemens.

BUEL (CHRISTOPHE), maître de chapelle à Nuremberg, et garde des registres de la chancellerie de cette ville, vivait dans la première partie du 17e siècle, et mourut en 1631. Lichtenthal, qui a lu dans la Littérature de la Musique de Forkel *gestorben* (mort), a cru voir *geboren* (né), et a écrit en effet que Buel est né en 1631, bien qu'un des ouvrages de ce musicien porte la date de 1624. Il s'est fait connaître par deux traités de musique dont le premier a pour titre *Melos harmonicum* (Nuremberg 1624, in-4°), et le deuxième, *Doctrina duodecim modorum musicalium*, in-fol. Forkel, qui indique le titre de celui-ci, n'en connaissait pas la date.

BUFFARDIN (PIERRE-GABRIEL), célèbre flûtiste, né en France vers la fin du 17e siècle, fut engagé au service de la chapelle électorale de Dresde en 1716, et mourut en cette ville dans les derniers mois de l'année 1739. Son habileté se faisait surtout remarquer dans l'exécution des passages rapides. Buffardin fut pendant quatre mois le maître de flûte de Quantz.

BUHLE (JEAN-GOTTLIEB), professeur de philosophie à l'université de Gottingue, né à Brunswick le 18 janvier 1763, a publié un livre qui a pour titre : *Aristoteles : Ueber die Kunst der poesie aus dem Griechischen uebersetzt und erlautert. Nebst Twinings Abhandlung ueber die poetische und musicalische Nachahmung. Aus dem Englischen uebersetzt.* (Poétique d'Aristote, traduite du grec et expliquée. Suivie de la dissertation de Twining sur l'imitation poétique et musicale, traduite de l'anglais). Berlin, Voss, 1798, 278 pages in-8°.

BUHLER (FRANÇOIS-GRÉGOIRE), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit à Schneidheim, près de cette ville, le 12 avril 1760. Son père, qui était instituteur, jouait bien de l'orgue et lui enseigna les élémens de la musique; ensuite le jeune Bühler fut envoyé au couvent de Mayngen, où un moine continua son éducation musicale. En 1770, il entra comme enfant de chœur à l'abbaye de Neresheim. Il y fréquenta le collége et fut instruit dans le chant par le directeur du chœur P. Mayr, et dans l'art de jouer du piano par le P. Benoît Werkmeister, qui fut dans la suite prédicateur de la cour à Stuttgard. Un autre moine (le P. Urbrich Faulhaber) lui enseigna les élémens de l'harmonie et de la composition. A l'âge de 14 ans, Bühler était déjà capable d'accompagner sur l'orgue le chant des offices. Au mois de novembre 1775 il fut obligé de quitter l'abbaye pour aller faire ses études de philosophie à Augsbourg. Il eut occasion de connaître dans cette ville le célèbre organiste de la cathédrale Michel Dimmler, qui lui donna des leçons d'orgue et de composition. Cependant la nécessité de prendre une position commençait à se faire sentir à lui; elle devint si pressante qu'il se vit contraint de retourner au couvent de Mayngen où il entra comme novice. Il y prit encore des leçons d'accompagnement du plain-chant d'un moine nommé le P. Leodogar Andermath, et acquit sous sa direction beaucoup d'habileté. Après une année d'épreuve, il sortit de son

couvent dont le régime ne convenait pas à sa santé, retourna à Augsbourg où il reprit le cours de ses études, puis se rendit à l'abbaye des Bénédictins de Donawerth en 1778, y recommença un noviciat, et pendant ce temps prit des leçons de composition de Neubauer, et ensuite de Rosetti, maître de chapelle du prince d'Oettingen Wallerstein. Le 20 juin 1784 il fit ses vœux et fut ordonné prêtre. C'est vers ce temps qu'il commença à composer des messes, des offertoires et des symphonies. La réputation que ces ouvrages lui procurèrent le fit appeler en 1794, en qualité de maître de chapelle, à Botzen. Il y resta sept ans. A cette époque, il demanda au pape sa sécularisation; l'ayant obtenue, il alla prendre possession de la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg en 1801, et l'occupa jusqu'à sa mort qui eut lieu le 4 février 1824.

Les compositions religieuses de Bühler sont faibles de style, et les idées n'y ont pas la majesté convenable à ce genre de musique; mais elles ont une mélodie naturelle et facile qui leur a procuré une sorte de vogue dans les petites villes où elles pouvaient être exécutées sans peine. Ses principaux ouvrages sont: 1° Six messes à quatre voix et orchestre, op. 1. Augsbourg, Lotter; 2° Vingt-huit hymnes de vêpres, op. 2, *Ibid.*; 3° *Missa solemnis* (en *la*), op. 3, *Ibid.*; 4° Trois messes allemandes à trois voix et orchestre, n°s 1, 2 et 3, Augsbourg, Bœhm et Lotter; 5° Litanies de la Vierge à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 6° Messes en *si* et en *ut*, à quatre voix, orchestre et orgue, Mayence, Schott; 7° Messe pour soprano, alto, basse (et tenore *ad libitum*), avec orchestre, Augsbourg, Bœhm; 8° Messe en *ré* à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 9° Messe brève et facile, à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 10° Offertoires pour tous les temps à quatre voix, orchestre et orgue, *Ibid.*; 11° Beaucoup de psaumes, *Pange lingua*, *Libera*, *Requiem*, *Te Deum*, Vêpres, cantiques et airs d'église, *Ibid.*; 12° Plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, *Ibid*; 13° Six sonates faciles et plusieurs recueils de petites pièces pour l'orgue, *Ibid.*; 14° Des préludes et des versets pour le même instrument, *Ibid.*; 15° Plusieurs airs variés pour le clavecin; 16° Sonates pour le même instrument; 17° Des suites de petites pièces. Bühler s'est aussi fait connaître comme écrivain par un petit ouvrage intitulé: *Partitur Regeln in einem Kursen Auszuge für Anfaenger, nebst einem Anhange, Wie man in alle Tœne gehen Kœnne.* (Abrégé des règles de la partition pour les commençans, etc.). Donawerth, 1793, 4°. Il a paru à Munich une deuxième édition améliorée et augmentée de cet ouvrage.

BUHLER (JEAN-MICHEL), constructeur d'orgues et de pianos à Bayhingen dans le Würtemberg, vers 1790, a travaillé d'abord chez Spath et Schmahl à Ratisbonne. Il a fait annoncer dans la Gazette Musicale de Spire (1791, pag. 175) des pianos à deux claviers de son invention. Il ne paraît pas que cette innovation ait eu du succès.

BUINI (JOSEPH-MARIE), compositeur dramatique, né à Bologne, vers la fin du 17e siècle, était aussi poëte, et composa les paroles de plusieurs opéras qu'il mit en musique. Ses ouvrages ont eu du succès dans la nouveauté; en voici les titres: 1° *L'Ipocondriaco*, à Florence, 1718; 2° *Il Mago deluso dalla magia*, à Bologne, en 1718; 3° *La Pace per amore*, en 1719; 4° *I diporti d'Amore in Villa*; 5° *Gl'ingnnni fortunati*, à Venise, en 1720; 6° *Filindo*, à Venise, en 1720; 7° *Armida delusa*, en 1720; *Cleofile*, en 1721; 9° *Amore e Maestà, ovvero l'Arsace*, à Florence, en 1722; 10° *Gl'inganni felici*, en 1722; 11° *Armida abbandonata*, en 1723; *La Ninfa riconosciuta*, en 1724; 13° *L'Adelaïde*, à Bologne, en 1725; 14° *Gli Sdegni cangiati in amore*, en 1725; 15° *Il Savio delirante*, en 1725; 16° *La Vendetta*

disarmata dall'Amore, en 1726; 17° *Albumazar*, en 1727; 18° *La forza del sangue*, en 1728; 19° *Frenesie d'Amore*, en 1728; 20° *Teodorico*, à Bologne, en 1729; 21° *Malmacor*, en 1729; 22° *Amore e Gelosia*, en 1729; 23° *Chi non fa, non falla*, en 1729; 24° *Endimione*, à Bologne, en 1729; *L'Ortolana Contessa*, en 1730; 26° *Il Podesta di Colognole*, en 1730; 27° *La Maschera levata al vizio*, en 1730; 28° *Artanagamennone*, à Venise, en 1731; 29° *Fidarsi è ben, ma non fidarsi è meglio*, à Venise, en 1731; 30° *Gli Amici de' Martelli*, à Bologne, en 1734.

BULANT (ANTOINE), professeur de musique à Paris, vers 1784, y a publié quelques œuvres de musique instrumentale, dont *Six quatuors pour violons*, op. 2; *Six duos pour clarinette*, op. 4; et *Quatre symphonies à grand orchestre*, op. 5.

BULGARELLI (MARIANNE-BENFI) et non *Bulgarini*, surnommée la *Romanina*, fut une des cantatrices les plus distinguées de la première partie du 18e siècle. Elle brilla plus long-temps qu'il n'est donné d'ordinaire aux cantatrices, car on la trouve déjà chantant à Rome en 1703, et on la retrouve encore au théâtre à Venise en 1729. Née à Rome, non en 1679, comme on l'a dit dans la *Gazette du monde élégant* (Zeit. für d. eleg. Welt an. 1829 n° 9), mais en 1684, elle revint dans sa ville natale en 1730, et y mourut quatre ans après. Les Vénitiens la redemandèrent souvent et témoignèrent toujours un grand enthousiasme en l'écoutant. Elle chanta aussi dans les autres grandes villes d'Italie, particulièrement à Naples, avec beaucoup de succès. Amie de Métastase, elle secourut ce grand poète de sa bourse après qu'il eut dissipé la fortune que Gravina lui avait laissée. En 1725 elle le suivit à Vienne, puis elle chanta à Breslau et en 1728, à Prague. De retour à Rome elle y passa dans le repos les quatre dernières années de sa vie, jouissant en artiste et de sa gloire et des richesses qu'elle avait acquises.

BULL (JEAN), né dans le comté de Sommerset en 1563, était, dit-on, issu de la famille de Sommerset. A l'âge de onze ans il commença à étudier la musique; Blithemann, organiste de la chapelle royale, lui donna les premières leçons et lui enseigna les principes de la composition et l'art de jouer de l'orgue. Il n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il fut admis à prendre ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford, et six ans après il fut reçu docteur. Son habileté extraordinaire sur l'orgue le fit nommer organiste de la cour en 1591, après la mort de Blithemann. La reine Élisabeth le proposa en 1596 pour remplir les fonctions de premier professeur de musique au collége de Gresham. Il y prononça un discours contenant l'éloge du fondateur et celui de la musique. Ce manuscrit a été imprimé sous ce titre : *The Oration of Maister John Bull, Doctor of Musicke, and one of the Gentlemen of his Majestie's Royal Chappell, as he pronounced the same, before divers worshipful persons, the Aldermen and Commoners of other people, the Sixth day of october 1597, in the new erected colledge of sir Thomas Gresham: made in the commandation of the founder, and the excellent Science of Musicke. Imprinted at London by Thomas Este.* Cinq ans après, le dérangement de sa santé le força à voyager; il parcourut la France, l'Allemagne, et fut accueilli partout avec distinction. A. Wood rapporte à ce sujet une de ces anecdotes qu'on a faites sur beaucoup d'artistes renommés. Il dit que Bull, étant arrivé à Saint-Omer, se présenta à un fameux musicien qui était maître de chapelle, et se proposa à lui comme élève. Ce musicien lui présenta un morceau à *quarante voix* dont il se disait auteur, et il défia qui que ce fût d'y ajouter une seule partie ou d'y trouver une faute. On devine le reste. Bull demanda

du papier réglé, se fit enfermer pendant deux heures, et quand le maître revint, il lui montra *quarante* autres parties qu'il avait ajoutées à son morceau. Alors le musicien lui dit qu'il était Bull ou le diable, et se prosterna. Ce conte est ridicule. Plusieurs places honorables furent offertes au musicien anglais par l'empereur d'Autriche et les rois de France et d'Espagne; mais il préféra de retourner dans sa patrie. Le successeur d'Élisabeth, Jacques I[er], le nomma son organiste particulier en 1607. Six ans après il quitta l'Angleterre de nouveau, parcourut les Pays-Bas, et s'engagea au service de l'archiduc d'Autriche. Wood assure qu'il mourut à Hambourg, en 1623, mais d'autres historiens prétendent que ce fut à Lubeck. On trouve dans l'école de musique à Oxford un portrait du D. Bull. Il est représenté en habit de bachelier. Hawkins l'a fait graver dans son Histoire de la musique (tom. 3. p. 318). Les seuls ouvrages de ce compositeur qui ont été imprimés, sont des leçons pour la *virginale* (épinette) dans la collection intitulée *Parthenia*, et une antienne: *Deliver me, ô God*, insérée de la *Cathedral music* de Barnard. Le Dr. Burney a donné des variations de Bull pour la virginale sur *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, dans son histoire de la musique (tom. 3, p. 115), et Hawkins nous a conservé deux canons assez ingénieux du même maître (*A General history of music*. T. 2, p. 366.) Le Dr. Pepusch en avait rassemblé une nombreuse collection manuscrite et vantait leur excellence sous les rapports de l'harmonie, de l'invention et de la modulation. Le docteur Burney prétend au contraire que la musique de Bull, bien qu'assez correcte pour l'harmonie, est lourde, monotone, et fort inférieure à celle de Bird et de Tallis.

BULLART (ISAAC), né à Rotterdam, le 5 janvier 1599, de parens catholiques, fut envoyé à Bordeaux pour y faire ses études. Il devint préteur de l'abbaye de Saint-Waast à Arras, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et mourut le 17 avril 1672. On trouve les portraits et les notices de plusieurs musiciens et écrivains sur la musique dans son *Académie des Sciences et des Arts*, *contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres de diverses nations*. Paris, 1682, 2 vol. in-fol.

BULYOUSZKY (MICHEL), naquit à Dulycz, au comté d'Owaron, dans la haute Hongrie, vers le milieu du 17[me] siècle. Il fit ses études dans les universités de Wittenberg, de Tubingue et de Strasbourg. Le retour dans sa patrie lui étant interdit par la guerre qui la désolait alors, il se fixa en Allemagne et fut successivement lecteur au collége de Dourlach, prorecteur à Pforzheim, recteur à Oehringe en 1692, prorecteur et professeur au collége de Stuttgard, en 1696, enfin professeur de philosophie morale et de mathématiques au collége de Dourlach, organiste et conseiller de la cour. On ignore l'époque de sa mort; on sait seulement qu'il vivait encore en 1712. Bulyouszky a publié: 1° *Kurze Vorstellung von Verbesserung des Orgelwerks, lateinisch und deutsch* (Courte notice sur le perfectionnement des orgues, etc.) Strasbourg, 1680, in-12°. 2° *Tastatura quinque formis Panhnrmonico-Metathetica, suis quibusdam virtutibus adumbratn. Cujus ope, soni omnes musici excitantur: Thema quodcumque, quotumcunque, in gradum musicum, tam sursum, quam deorsum, eadem semper servata proportione geometrica, sine ulla offensione, transponitur: circulatio musica plene conficitur: omnes morbi clavinturæ vulgaris radicitus tolluntur: resque musica universa, quod admirabunda juxta agnoscet posteritas, incrementis ingentibus augetur. Opus inde a cunnbilis divinæ artis desideratum: inventum multorum annorum meditatione, ac labore*. Dourlach, 1711, in-4°, 8 pag. Voilà un titre bien long pour un ouvrage fort court. Cette brochure n'est qu'une espèce de *prospectus*, dans lequel l'auteur

rendait compte des recberches qu'il avait faites pendant 40 ans pour obvler anx inconvéniens de la division de uotre échelle musicale, eu évitant le tempérament dans l'accord des iustrumens à clovier. Il annouce qu'il est parvenu au but de ses travaux an moyen de cinq claviers mobiles et superposés, adaptés à nn instrumeut qu'il avait fait exécnter. Il ne révélait poiut son secret dans sa brochnre; mais il proposait de construire partont où l'on voudrait un orgue selou son système, pourvu qn'on l'iudemnisât du temps qu'il avait employé à ses recberches et des dépenses qu'elles lni avaieut occasionuées; s'engageaut en outre à publier uu ouvroge où il développerait le foud de sou système. L'ouvrage n'ayaut poiut paru, il est probable qn'il ne s'est pas tronvé d'amoteur assez zélé pour accéder aux propositions de Bulyonszky. (Voyez, le Jour. des Savaus, an. 1712.)

BUMLER (GEORGES-HENRI), maître de chapelle dn prince d'Anspach, uaquit à Berneck, le 10 octobre 1669. A l'âge de dix ans il entro ò l'école de Mœnchberg, d'où il se rendit à Berliu, là il prit des leçons de chant, de claveciu et de composition de Raggione Fedeli, maître de chopelle au service de la cour. Après ovoir terminé ses étndes mnsicales, il passa à Wolfenbüttel, en qualité de musicien de la conr. De là il alla à Bayruth, Hambourg, et revint ensuite à Berlin. Eu 1698, le Margrave d'Anspach le nommo directeur de sa chapelle, et lui permit en 1722 de faire un voyoge en Italie; mais bientôt le prince mourut, et Bümler fut obligé de revenir à la hâte pour écrire la mnsique des funérailles; des réformes furent faites alors à la cour d'Anspach, et Bümler fut congédié. Il entra ou service de la reine de Pologne, électrice de Saxe, et resto deux ans dans cette position; puis il donna sa démission et resta uue aunée sans emploi. En 1726, il fut roppelé à Anspaeh par la Margrave qui le réintégra dans son emploi, et depuis ce temps il no changea plus de position. Il monrut à Anspach le 26 août 1745, à l'âge de 76 ans. Bümler avait été marié deux fois et ovait eu seize enfans, dont sept senlement lui survécurent. Il a beaucoup écrit ponr l'église, mais aucune de ses compositions n'a été publiée. Outre ses connaissances musicales, il en avait dans les mathématiqnes, particulièrement dans la mécaniqne, et daus l'optiqne. Il a construit beaucoup de longues-vues et de cadraus solaires, et a écrit uu traité sur les moyens de perfectionner ces derniers. Il fut aussi l'nn des coopérateurs de la bibliothèque musicale de Mitzler. Son portrait se trouve dans cet ouvrage.

BUNEMANN (CHRÉTIEN-ANDRÉ), né à Treuenbrietzen en 1708, fut nommé inspectenr dn gymuase de Joachimstal à Berlin, après avoir fini ses études à Francfort snr l'Oder, ensuite recteur du même gymnase, en 1740, et enfin rectenr de celui de Frédérie, eu 1746. Il est mort à l'âge de trente-neuf ans, le 24 novembre 1747. On a de lni nn opuscule intitulé : *Programma de cantu et cantoribus ad aud. Orat. de musica virtutis administra*. Berlin, 1741, in-4°. Forkel et Lichtenthal citent un ouvrage sous le titre allemand *Van dem Ursprunge des Gesanges and der Vorsanger* qui paraît être le mêmc qne le précédeut. On a aussi de Bünemann uu discours intitulé : *Oratio de musica virtutis administra*.

BUNTE (FRÉDÉRIC), violiniste allemand, ue m'est connu que par qnelques compositions qui portent son nom, entre autres dix variations pour violon principal, denx violons et violoncelle, sur l'air allemoud : *Kind, welist du ruhig schl.*, op. 1. Offenbaeh, André, et quelques œuvres de duos pour deux violons.

BUNTING (HENRI), théologien luthérieu, né à Hanovre en 1545, fit ses études à Wittenberg, et fut successivement pasteur à Grunow et à Goslar. Il mourut à Hanovre le 30 décembre 1606. On connaît sous son uom : *Oratio de musica, recitata in schola Goslariana, quum fue-*

rit introductio novi cantoris, docti et honesti juvenis, domini Sebast. Magii, continens duplicem catalogum musicorum ecclesiasticorum et profanorum. Magdebourg, 1596, in-4°.

BUONO (JEAN-PIERRE-DAL), moine sicilien du 17me siècle, a publié à Palerme, en 1641 : *Canoni obblighi sopra l'Ave Maris Stella a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci.*

BUONONCINI. *Voyez* Bononcini.

BUONPORTI. *Voyez* Bonporti.

BUONTEMPI. *Voyez* Bontempi.

BURANA (JEAN-FRANÇOIS), philologue et médecin à Padoue, naquit à Vérone dans le 15me siècle. Il a fait, à la demande de Gafori, une version latine du traité d'Aristide Quintilien, dont le manuscrit existait du temps de Maffei (*Verona illust. P.* 11 *pag.* 244) dans la bibliothèque du comte Jean Pellegrini à Vérone. Cette version a pour titre : *Aristidis Quintiliani musica e græco in latinum conversa adhortatione Franchini Gafori Laudensis explicit decima quinta aprilis* 1494.

BURCHARD (GEORGES), moine à Augsbourg, vivait au commencement du 17me siècle. Il a fait imprimer de sa composition une messe à quatre voix, avec accompagnement de quatre instrumens, Augsbourg, 1624, in-4°.

BURCHARD (UDALRIC), professeur de philosophie à Leipsick, au commencement du 16me siècle, a fait imprimer un petit traité du chant grégorien, sous ce titre : *Hortulus musices practicæ, omnibus divino gregoriani concentus modulo se oblectnturis tam jucundus quam proficuus.* Leipsick, Michel, Lother, 1518, 3 feuilles in-4°. Il y a eu une première édition de cette collection qui paraît avoir été publiée en 1514, d'après la souscription de la préface.

BURCI (NICOLAS), dont le nom latinisé est *Burtius*, et que Forkel appelle *Burzio*, naquit à Parme, vers 1450. Son père, Melchior Burci, lui fit embrasser l'état ecclésiastique. Après avoir fini ses études, il fut élevé au sous-diaconat, le 28 mars 1472, après quoi il se rendit à Bologne pour y étudier le droit canon. Arrivé dans cette ville, il s'y attacha à la famille Bentivoglio, et célébra dans des pièces de vers (*carmina*), en 1486, le mariage d'Annibal Bentivoglio avec Lucrèce, fille d'Hercule d'Este. Il resta attaché à cette famille jusqu'au pontificat de Jules II, époque où les Bentivoglio cessèrent d'être en faveur. Alors il revint dans sa patrie et fut nommé recteur de l'oratoire de St.-Pierre *in Vinculo*, On voit par un acte du notaire Stefano Dodi, cité par Affo (*Memorie degli Scritti Parmigiani*, t. 3, p. 152), qu'il vivait encore au mois de février 1518, et qu'il était *guardacore* dans l'église cathédrale de Parme.

Un professeur de musique Espagnol, établi à Bologne, nommé Bartholomé *Ramis de Pareja*, ayant attaqué la doctrine de Gui d'Arezzo, dans un ouvrage publié à Bologne en 1482 (V. Ramis de Pareja), Burci prit la défense du moine Aretin dans un livre intitulé : *Nicolai Burtii Parmensis musices Professoris, ac juris Pontifici studiosissimi Musices opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam Hyspanam veritatis prevaricatorem.* Bononiæ, 1487, in-4°, gothique. Ce titre annonce peu de politesse, et le style de l'ouvrage est encore plus amer; *la lingua e la dottrina usata nel suo libro,* dit B. Baldi (*Cronica de Matematici*, p. 100), *tengon del barbaro e rugginoso.* Quatre ans après, c'est-à-dire en 1491, Spataro, professeur de musique à Bologne, et l'un des élèves de Ramis, publia une défense de son maître. Burci ne répliqua pas, mais la dispute, qui changea d'objet, se renouvela entre Gafori et Spataro. On peut voir les détails de cette discussion aux articles *Ramis*, *Gafori* et *Spataro*.

Dans le tome LIXme de la *Biographie Universelle* de MM. Michaud est une notice sur *Burtius* par M. Weiss, savant et laborieux littérateur, où l'on trouve ce passage : « Il (Burtius ou Burci) eut une

« dispute très vive avec un musicien espa-« gnol qui s'était déclaré contre le système « de Gui d'Arezzo, et le réfuta dans un « ouvrage devenu très rare. Mazzuchelli « (Scrittor. Ital. II, 2449), copié par les « biographes italiens, prétend que l'Espa-« gnol dont il est question n'est autre que « le célèbre Barthélemi Ramos de Pareja ; « *mais c'est une erreur, puisque Ramos* « *n'était pas contemporain de Burtius.* » Pour donner de la valeur à une assertion si extraordinaire, M. Weis renvoie à l'article *Ramos* (tom. XXXVIIme de la *Biographie Universelle*) : il paraît qu'il a pris à la lettre ce qui est rapporté dans cet article, roman ridicule qui ne contient pas un mot conforme à la vérité des faits. M. Bocous, qui en est l'auteur, fait naître *Bartolomé Ramis* à Salamanque vers 1535, le fait appeler à Bologne en 1582, par Nicolas V, pour y occuper une chaire de musique qui venait d'être établie par ce pape, lui fait publier son traité de musique (dont il ne sait pas le titre) à Bologne, en 1595, et le fait mourir dans cette ville en 1611. Or, si l'on veut apprécier à leur juste valeur toutes ces dates données avec tant d'assurance, en l'absence du livre de Bartholomé Ramis, ouvrage d'une rareté excessive, il suffit d'ouvrir le *Toscanello in Musica* d'Aaron, dont la première édition fut publiée à Venise, en 1523, et l'on y lira au chapitre 38e, un passage où l'autorité de *Bartholomeo Rami* est citée, et dans lequel il est dit que *Giovanni de Monte* (vraisemblablement un musicien français ou belge nommé *Jean Du Mont*) fut son maître.

Voici quelque chose de plus décisif encore. J'ai dit que Spataro prit la défense de son maître contre Burci ; or, voici le titre de son ouvrage : *Ad reverendissimum in Christo patrem, et D. D. D. Antonium Galeaz de Bentivolis sedis Apostolicæ Prothonetarium M. Joannis Spadari in musica humillimi professoris ejusdem Musices,* AC BARTHOLOMEI PAREJA *ejusdem Præceptoris honesta defensio : in Nicolai Burtii Parmensis opusculum.* A la fin de l'ouvrage on trouve cette date : *Impresso de l'alma et inclita città di Bologna per mi Plato de Benedicti regnante lo inclito e illustre Signore S. Johanne de Bentivogli de l'anno* MCCCCLXXXXI *ald* XVI *de Marzo.* M. Bocous n'a pas songé, lorsqu'il écrivait son roman, que de vieux théoriciens de musique avaient préparé depuis plus de trois siècles tout ce qui était nécessaire pour le réduire au néant. Tel est pourtant le danger de pareilles choses introduites au milieu d'un bon livre, qu'un homme de mérite, tel que M. Weiss, est entraîné par elles à propager d'autres erreurs [1].

Mazzuchelli cite le livre de Burci sous le titre de *Enconium Musicæ.* Bononiæ, 1489, in-4°. Il aura sans doute été induit en erreur par quelque catalogue mal fait ; mais voici un fait singulier. On trouve dans le catalogue du cabinet de curiosités de l'abbé de Tersan, vendu à Paris en 1820, l'indication suivante : *Nicolai Burtii parmensis musices opusculum, cum defenisone Guidonis Aretini.* Argentinæ, per Joann. Pryfs. anno 1487, in-8°. L'auteur de la notice ajoute : « première « édition d'un livre fort curieux, avec des « notes de Mercier de St.-Léger et de « M. de Tersan ». Aucun bibliographe n'a connu cette édition, qu'on ne peut révoquer en doute, car toutes les indications sont précises. Les notes de Mercier de St.-Léger auraient peut-être éclairci ce fait ; mais je n'ai point vu l'exemplaire qui est passé en Angleterre.

[1] Par la nature de ses travaux, M. Weiss est très excusable de n'avoir pas connu les traités de musique cités dans cet article et qui démontrent invinciblement que l'article *Ramos* de la *Biographie universelle* n'est qu'un amas d'erreurs ; mais on peut au moins s'étonner que ce savant n'ait pas été mis en garde contre ces erreurs par le grossier anachronisme relatif au pape Nicolas V. Selon M. Bocous ce pontife aurait appelé Ramos à Bologne en 1582 ; or Nicolas V, occupa le Saint-Siége depuis 1447 jusqu'en 1455. Ce fait seul ne suffisait-il pas pour éclairer M. Weiss ?

On trouve dans les mémoires d'Affò, sur les écrivains de Parme, les titres de huit autres ouvrages de Burci, qui n'ont point de rapport avec la musique.

BURCK (JOACHIM DE), compositeur et chanteur à Mülhause, dans la seconde moitié du 16e siècle, naquit dans les environs de Magdebourg. Il était bon organiste, et fut à cause de son talent l'un des 53 juges choisis pour la réception de l'orgue de Groningue, en 1596. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Passion-Christi, nach dem 4 Evangelisten aufdem Teutschen text, mit 4 Stimmen zusammen gesetzt*, Erfurt, 1550, in-4°, Wittenberg 1568, in-4° et Erfurt, 1577; 2° *Harmoniæ sacræ tam viva voce, quam instrumentis musicis cantatu Jucundæ*, Nuremberg, 1566, in-4°, obl.; 3° *IV Decades sententiosorum versuum*, 1567, in-8°; 4° *Cantiones sacræ 4 vocum*, Mulhausen, 1569; 5° *Symbolum apostolicum Nicæum, Te Deum laudamus*, etc., mit 4 Stimmen, 1569, in-4°; 6° *XX Geistliche Oden auf Villanellen art gesestz*, 1re partie, Erfurt, 1572, in-8°; 7° *idem.*, 2e partie, Mulhausen, 1578, in-8°; 8° *XL Teutsche Lieder vom heil. Ehestande mit 4 Stimmen*, 1re partie, Mulhausen, 1583, in-8°, 2e édition, 1595; 9° *XLI Liedlein vom heil-Ehestande mit 4 Stimmen*, 2e partie, Mulhausen, 1596; 10° 30 *Geistliche Lieder auf die Fest durch Jahr mit 4 Stimmen zu singen*, Mulhausen, 1594, in-4°, et Erfurt, 1609, in 8°; 11° *Die historisches Liedens Jesu-Christi, aus dem Evangelisten Luca von 5 Stimmen*, Mulhausen, 1597, in-4°, obl.; 12° *Mag. L. Helmbolds Crepundia sacra. für 4 Stimmen*, Mulhausen, 1596, 2e édition, Erfurt, 1608; 13° *XL Teutsche Liedlein in 4 Stimmen componirt von Burck und joh. Eckard*, 1599; 14° *Helmbolds lateinische Odæ sacræ in 4 Stimmen gesetzt*, 1626, in-4°; 15° *Officium Sacro Sanctæ Cœnæ Dominicæ*. Mulhausen, 1580.

BURCKHARD (....), constructeur d'orgues célèbre, à Nuremberg, dans le 15e siècle. Parmi les instrumens qui sont sortis de ses mains, on cite l'orgue de Saint-Sebald à Nuremberg, qui fut achevé en 1474. Burckhard est mort en 1500.

BURDACH (DANIEL-CHRÉTIEN), docteur en médecine, né en 1739 à Rahle, dans la Lusace inférieure, fut reçu docteur, en 1768, à l'université de Leipsick, et mourut le 5 juin 1777. On a de lui une dissertation intitulée : *De Vi æris in Sono*, Leipsick, 1767, 32 pages in-4°.

BURDE (ÉLISABETH-GUILLELMINE), femme de l'écrivain de ce nom, naquit à Leipsick en 1770. Fille du maître de chapelle Hiller, elle apprit de son père l'art du chant, et acquit un talent remarquable. En 1805 elle était au théâtre de Breslau, et y faisait admirer sa belle voix qui s'étendait avec égalité dans une étendue de trois octaves, depuis le *fa* grave jusqu'au contre *fa* aigu. Elle avait aussi le mérite de beaucoup de netteté et de précision dans les traits. Jeune encore, elle mourut d'une inflammation d'entrailles le 11 janvier 1806.

BURETTE (PIERRE-JEAN), naquit à Paris, le 21 novembre 1665. Son père, Claude Burette, était un harpiste habile et jouissait d'une assez grande célébrité [1]. L'enfance du jeune Burette fut si valétudinaire, qu'on n'osa l'envoyer au collége, ni la fatiguer par des études sérieuses. Il apprit seulement la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. A l'âge de huit ans, il joua devant Louis XIV d'une petite épinette que son père accompagnait avec sa harpe. Ayant appris aussi cet instrument, à l'âge de dix ans il en donnait des leçons ainsi que de clavecin, et bientôt il eut tant de vogue qu'il ne put suffire au nombre de ses écoliers. Toutefois,

[1] On trouve, dans le catalogue de la bibliothèque de Burette, l'indication d'une collection qui a pour titre : *Pièces de clavecin et de harpe*, composées par Cl. Burette, musicien du roi, natif de Nuys en Bourgogne, recueillies et notées par P. J. Burette, son fils, in-fol, obl., 2 vol. datés de 1695.

ses succès ne pouvaient éteindre l'amour des lettres qui s'était manifesté en lui, dès la plus tendre enfance; il employait à acheter des livres une partie du produit de ses leçons. Deux ecclésiastiques, amis de sa famille, lui avaient enseigné le latin, et par un travail assidu, il avait appris seul la langue grecque, au moyen de la méthode de Loncelot. Bientôt cet amour de l'étude devint une passion si vive, qu'il en conçut du dégoût pour sa profession de musicien; enfin, à force d'instances, il obtint de ses parens de quitter cet état, et d'embrasser la médecine. Il fallait pour cela qu'il fît un cours de philosophie et qu'il prît ses degrés; rien ne le rebuta; une persévérance sans bornes lui fit surmonter tous les obstacles. Reçu successivement bachelier et licencié, il obtint le doctorat en 1690, n'ayant encore que 25 ans. Deux ans après il fut nommé médecin de la *Charité des hommes*, et professeur de matière médicale en 1698; enfin il devint professeur de chirurgie latine en 1701, et obtint une chaire de médecine au collége royal, en 1710. La connaissance qu'il avait faite de l'abbé Bignon lui procura la charge de censeur royal vers 1702, et l'entrée de l'académie des inscriptions en 1705. Dès 1706, Burette coopéra à la rédaction du Journal des Savans, et ne cessa d'y travailler pendant trente-trois ans. Il termina une vie honorable, laborieuse et tranquille le 19 mai 1747, âgé de 83 ans.

Tous ses travaux littéraires se trouvent réunis dans les mémoires de l'Académie des inscriptions; ils se rapportent à la profession qu'il avait quittée, et à celle qu'il embrassa par la suite. Les premiers consistent en treize mémoires sur la gymnastique des anciens, qui est considérée comme une partie de l'hygiène. Parmi ceux-ci se trouvent deux mémoires sur *la danse des anciens*, tom. 1, pag. 93 et 117 des mém. qui ont un rapport direct avec la musique. L'abbé Fraguier, ayant cru trouver dans un passage de Platon la preuve que les anciens avaient connu la musique à plusieurs parties, parce que le mot *harmonie* s'y trouve employé plusieurs fois, exposa ses idées dans un mémoire dont il est rendu compte dans l'histoire de l'académie des inscriptions. (Voy. Fraguier.) Burette réfuta victorieusement cette opinion dans un autre mémoire, tom. III, p. 118, de la partie historique. Il prouva que toute la musique des anciens s'exécutait à l'unisson (homophonie), ou à l'octave (antiphonie), selon qu'elle était chantée par des voix égales, ou par des voix mêlées d'hommes et de femmes, qui sont, comme on sait, naturellement à l'octave. Il démontra que le mot *harmonie* n'avait pas chez les anciens la même acception que parmi nous, et qu'il ne signifiait que le rapport existant entre des intonations successives. Ce mémoire fut suivi de treize autres sur le même sujet, dont voici l'indication: 1° *Dissertation sur la symphonie des anciens tant vocale qu'instrumentale*, t. IV, p. 116. Elle a été traduite en latin, et insérée par Ugolini, dans son *Thesaur. antiq. sacr.*, tom. 32; 2° *Dissertation où l'on fait voir que les merveilleux effets attribués à la musique des anciens ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la nôtre*, tom. V, p. 133; 3° *Dissertation sur le Rhythme de l'ancienne musique*, tom. V, p. 152; 4° *De la mélopée de l'ancienne musique*, tom. V, p. 169. Burette publia dans ce mémoire trois morceaux de l'ancienne musique grecque, dont Edmond Chilmead avait précédemment donné deux fragmens dans son traité *De Musica antiqua græca*, à la fin de l'édition d'*Aratus*, et *Kircher*, le troisième, dans sa Musurgie (Voy. Chilmead). Burette y joignit la traduction en notes modernes, afin de mettre le lecteur en état de juger; mais l'exactitude de cette traduction est loin d'être parfaite; 5° *Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne musique*, tom. VIII, p. 1; 6° *Examen du traité de Plutarque sur la musique*, tom. VIII, p. 27; 7° *Observations*

touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque. Ibid., p. 44. On y trouve la nomenclature des éditions de ce dialogue, l'indication des variantes du texte et des traductions; la notice et l'examen des critiques et des commentateurs; 8° *Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique, pour servir de confirmation à ce qu'on a tâché d'établir làdessus dans le quatrième volume des mémoires de Littérature. Ibid*, p. 63. Le père Du Cerceau, se fondant sur ces deux vers d'Horace,

Sonante mistum Tibiis Carmen lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum,

avait cru y trouver la preuve que les anciens connaissaient au moins l'harmonie de la tierce, et qu'ils avaient des concerts dans lesquels plusieurs instrumens jouaient à la fois dans deux modes différens; les nouvelles réflexions de Burette contiennent la réfutation de cette opinion. (Voy. Du Cerceau.) [1]; 9° *Analyse du dialogue de Plutarque sur la musique, Ibid.*, p. 80; 10° *Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en français avec des remarques*, tom. X, p. 3; 11° *Remarques sur le dialogue de Plutarque touchant la musique*, tom. X, p. 180-330, tom. XIII, p. 173-316, tom. XV, p. 293-394, tom. XVII, p. 31-60. Travail précieux, dans lequel le texte grec se trouve corrigé avec soin, d'après un grand nombre de manuscrits; la traduction de Burette est accompagnée de beaucoup de notes dans lesquelles on trouve des notices sur plus de soixante-dix musiciens de l'antiquité. On a tiré, pour les amis de l'auteur, quelques exemplaires du dialogue et des notes, Paris, de l'imprimerie Royale, 1735, in-4°. Debure (Bibliog. instruct.) dit que ces exemplaires ne sont qu'au nombre de dix. Clavier a ajouté la traduction de Burette à celle d'Amiot, dans l'édition des œuvres complètes de Plutarque, mais sans y joindre les dissertations; 12° *Dissertation servant d'épilogue ou de conclusion aux remarques sur le traité de Plutarque touchant la musique; dans laquelle on compare la théorie de l'ancienne musique avec celle de la musique moderne.* 1re et 2e parties, tom. XVII, p. 61-106; 13° *Supplément à la dissertation sur la théorie de l'ancienne musique, comparée avec celle de la musique moderne*, tom. XVII, p. 106-126.

Burette est l'un des hommes qui ont le plus contribué à débrouiller le chaos de la musique des anciens : il a mis dans ses travaux beaucoup de savoir et de sagacité; mais Chabanon (Mém. de l'Acad. des inscr., tom. 35, p. 361) et l'abbé Barthélemy (Avertissement des Entretiens sur l'état de la musique grecque) lui ont reproché avec justesse de n'avoir pas assez distingué les temps. L'abbé Roussier l'a accusé de n'avoir point discerné les faux calculs d'Aristoxène des *justes proportions de Pythagore* : Ce bon abbé vouloit absolument mettre en vogue sa théorie des proportions, rêve de toute sa vie.

Il n'a manqué à Burette que de connaître bien les conséquences de la tonalité de la musique des anciens, quant à l'ensemble du système de cette musique. C'est pour avoir manqué de ce genre de connaissances qu'il a eu souvent recours aux ressources de l'érudition au lieu d'entrer avec hardiesse dans le domaine de la nature des choses.

Burette s'est fait connaître comme compositeur par des cantates dont la seconde édition a été publiée sous ce titre : *Le Printemps et autres cantates françaises*, de M. Burette, maître de clavecin de Mlle de Charolois, Paris, 1722, in-4°.

BURGDORFF (ZACHARIE), contrapuntiste du 16e siècle, vécut à Gardeleben dans la Haute Marche. Il a fait imprimer : *Magnificat 5 vocum*, Magdebourg, 1582.

BURGER (LE PÈRE INNOCENT) naquit le 30 mars 1745, à Tirschenreith (Cercle

[1] L'éclaircissement du sens de ce passage d'Horace avait donné lieu précédemment à une dissertation de Molineux, qui se trouve dans les *Transactions philosophiques*, année 1702, n° 282. Voy. *Molineux*.

du Mein). Après avoir étudié avec ardeur les sciences et la musique, il entra dans l'ordre des Bénédictins à l'abbaye de Michaelfeld, le 20 septembre 1767, et fut ordonné prêtre le 15 septembre 1770. Il jouait très bien du violon et composa pour l'église un grand nombre de messes, de vêpres, de litanies, antiennes, hymnes, etc. Il est mort en 1805.

BURGH (A.), professeur du collége de l'université à Oxford, et littérateur anglais, vivant, a publié un livre qui a pour titre : *Anecdotes on Music, historical and biographical, in a series of letters from a Gentleman to his Daughter* (Anecdotes sur la musique, historiques et biographiques, dans une suite de lettres d'un gentilhomme à sa fille), Londres, 1814, trois vol. in-12. Ces lettres ont été traduites en allemand, par *C. F. Michaëlis* et publiées à Leipsick en 1820, in-8°. L'ouvrage de Burgh est entièrement tiré de l'histoire de la musique par Burney, et de celle de Hawkins; le troisième volume seul contient des détails assez intéressans sur l'état de la musique en Angleterre depuis 1780.

BURGHERSH (LORD), fils du comte de Westmoreland, ex-ambassadeur à Florence, est président de l'académie royale de musique, à Londres, établissement qui doit principalement son existence aux soins de cet illustre amateur. Lord Burghersh a étudié la musique en Angleterre, en Allemagne et en Italie; il a mis en musique plusieurs opéras, parmi lesquels on a remarqué : 1° *Bajazet*; 2° *La primavera*; 3° *Il primo amore*; 4° *L'Amor timido*; 5° *Fedra*; 6° *Le siége de Belgrade*; 7° Les cantates de Léoni; 8° *La Gelosia*, et plusieurs autres cantates, airs, duos, etc.

BURGMULLER (AUGUSTE-FRÉDÉRIC), né à Magdebourg, était, en 1786, directeur de musique au théâtre de Bellomo, à Weimar, et passa, en 1795, à celui de Koberwein, à Mayence, en la même qualité. Il a composé la musique du petit opéra allemand : *Das Hætt ich nich gedacht*, et celle de *Macbeth*.

BURGSTALLER (MARIE-WALBOURG), naquit le 7 avril 1770, à Illereichen. Dans son enfance, elle fut envoyée chez son oncle, riche habitant d'Augsbourg, chez qui elle apprit la musique. En 1785 elle monta sur la scène, et joua en Suisse, dans le Würtemberg, la Franconie, etc., sous la direction de François Grimmer, et partout obtint des succès par sa jolie voix, son chant gracieux et son jeu spirituel. En 1795, elle quitta la troupe de Grimmer, pour entrer dans celle de Valdonini à Augsbourg, et l'année suivante elle passa dans celle de Rosner à Constance, où elle épousa le chanteur J. P. Tochtermann. Elle fut placée avec lui à Manheim au théâtre de la cour, en 1798, et deux ans après elle fut appelée à celui de Munich, où elle chantait encore en 1810.

BURI (LOUIS-ISEMBOURG DE), écrivain et compositeur, était, dit Meusel, capitaine à Dierdorf, puis à Neuwied en 1785. Vers ce temps il fit représenter au théâtre de cette dernière ville l'opéra *Les Matelots*, dont il avait composé le livret et la musique. En 1789, il y donna *Le Charbonnier*, qui lui appartenait aussi comme poète et comme musicien, et peu de temps après le drame d'*Amasili*. Comme écrivain, de Buri est connu par un recueil de mélanges intitulé. *Bruchstücke vermischten Inhalts*. Altenbourg, 1797, 154 pages in-8°. Il y traite des effets de la musique sur le cœur. Aux talens de compositeur, de poète et de littérateur, de Buri unissait celui d'une brillante exécution sur le violon : il a laissé en manuscrit des solos pour cet instrument.

BURJA (ABEL), professeur de mathématiques à l'académie de Berlin, naquit en 1752. Il fut d'abord instituteur de M. de Tatischtchef à Baldino près de Moscou, ensuite prédicateur français à Berlin, et enfin, en 1787, professeur et membre de l'Académie des sciences. En 1796 il lut dans

nne séance de l'Académie un mémoire sur la nature des sons produits par des plaques de verre, et sur l'usage de l'archet, pour les mettre en vibration. Ce mémoire a été inséré parmi ceux de l'Académie des sciences et belles-lettres de Berlin, 1796, (classe de mathém., p. 1-16.) Dans la même séance Burja présenta le modèle d'une sorte d'harmonica composé de cloches de verre destinées à être mises en vibration par des archets. On a aussi de ce savant la description d'un nouveau chronomètre sous ce titre : *Beschreibung eines Musicalischen Zeitmessers*, Berlin, 1790, 24 pages in-8°, et deux *Mémoires sur les rapports qu'il y a entre la musique et la déclamation*. (Mém. de Berlin, 1803. Part. mathém., p. 13-49.)

BURKHARD (JEAN-ANDRÉ-CHRIST.), pasteur en second et inspecteur de l'école de Leipheim en Souabe, a publié à Ulm en 1832 un dictionnaire abrégé de musique sous ce titre : *Neuestes vollstændiges Musikalisches Worterbuch, enthaltend die Erklærung aller in der Musik vorkummenden Ausdrücke für musiker und Musikfreunde*. On a du même auteur une instruction abrégée pour apprendre soi-même l'harmonie; cet ouvrage est intitulé *Kurze und gründlicher Unterricht im Generalbass zur zelbstbelehrung*. Ulm, Ebner, in-4°.

BURMAN (ÉRIC), né à Bygdéa, dans la Gothie occidentale, le 23 septembre 1692, fit ses études littéraires, scientifiques et musicales à l'école de Pitéa, puis au gymnase de Honœsand, et enfin à l'université d'Upsal. Zellinger, directeur de musique à la cathédrale d'Upsal, lui donna des leçons de musique instrumentale. Le 3 mai 1712 il prononça son premier discours public à la louange de la musique (*De Laude Musices*); ce morceau ne paraît pas avoir été imprimé. En 1571 il publia une dissertation *De Proportione harmonica* qui parut à Upsal. Une seconde partie du même ouvrage fut imprimée en 1716. Dans la même année il alla à Stockholm et y établit une école de mathématiques qu'il dirigea pendant trois ans. Nommé adjoint du professeur de mathématiques à l'université d'Upsal, en 1719, il remplaça peu de temps après son ancien maître Zellinger comme directeur de musique de la cathédrale. En 1728 il fut élu membre de la société royale des sciences de la Suède. C'est vers cette époque qu'il s'occupa avec activité de travaux relatifs à l'astronomie. Comme président de l'université, il prononça plusieurs discours et des dissertations sur divers objets de musique, son art favori. Une de ces dissertations a été publiée sous ce titre : *Specimen academicum de Triade harmonica, quod ann. Ampliss. facultate philosoph. in Reg. Ups. Universitate, et Præside viro Ampliss. M. Erico Burman, astron. Prof. Reg. et ordin. publico candidatorum examini, ad d. 3 jun. an.* 1727 *in auditor. Gust. maj. Horis ante meridianis consuetis, modeste submit. S. R. M. Alumnus, Tobias Westenbladt, arosia Westmannus*. Upsal. Leter. Wernerianis, 8°, 4 feuilles. Ainsi qu'on le voit par ce titre, les questions de cette dissertation avaient été posées par Burman, comme président, mais la thèse fut soutenue par Tobie Westenbladt. Quelques chagrins particuliers, dont Burman fut affecté avec trop de vivacité, causèrent sa mort le 2 novembre 1729.

BURMANN (FRANÇOIS), fils de François Burmann, professeur de théologie à Utrecht, naquit en cette ville, dans la première moitié du 18e siècle. Il fut d'abord pasteur à Nimègue, et succéda à son père dans la place de professeur de Théologie à Utrecht. On a de lui un livre qui a pour titre : *Het nieuw Orgel in de Vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyn, den drieenigen God Taegeheiligt, in eene Leerede over Ps. Cl. terplegtige inwyinge van het zelven aldaar uitgesprooken op den* 20 *july* 1765. (Le nouvel orgue de la Baronie de Catwyk sur le Rhin, dédié à la Sainte Trinité, dans une instruction sur le psaume CL, etc.) Utrecht, 1765, in-4°.

BURMANN (GOTTLOB-GUILLAUME), poète, compositeur, et virtuose sur le piano, naquit en 1737 à Lauban, dans la Lusace supérieure, où son père était maître d'écriture et de calcul. Il fréquenta les colléges de Lœvenberg et de Hirschberg en Silésie, fit un cours de droit à Francfort sur l'Oder en 1758, et retourna ensuite dans son pays. Plus tard il se fixa à Berlin et y vécut de leçons de musique et de piano, d'articles littéraires pour les journaux, et du produit de quelques poèmes de circonstance. Quoiqu'il gagnât beaucoup d'argent, il avait si peu d'ordre et d'économie qu'il tomba dans une profonde misère, surtout dans les dernières années de sa vie, où une atteinte d'apoplexie paralysa un côté de son corps. Burmann était petit, maigre, boiteux et difforme; mais dans ce corps si peu favorisé de la nature logeait une ame ardente et un vif sentiment du beau. Original et doué d'une facilité prodigieuse, il se faisoit surtout remarquer dans l'improvisation. Sans être préparé, il pouvait parler en vers pendant plusieurs heures sur un sujet quelconque. Au piano il avait un jeu brillant, bien qu'il eût perdu le doigt annulaire d'une main : il s'était fait un doigté particulier par lequel il suppléait à la perte de ce doigt. Tel fut cet homme qui, placé dans une meilleure position, et avec plus d'ordre, aurait pu se faire une renommée durable. Il mourut le 5 juin 1805, et ce même jour il envoya aux journaux un poème où il se peignait mourant de misère. Comme compositeur, il se fit surtout remarquer par l'originalité de ses chansons; il en est plusieurs dans ses recueils qui peuvent être considérées comme des modèles du genre. Il en a fait un grand nombre. On a de lui : 1° Six pièces pour le clavecin, 1776; 2° Quatre suites pour le même instrument, 1777; 3° Cinq recueils de chansons, publiés depuis 1766 jusqu'en 1787; 4° Chants simples (chorals), 1er et 2me recueils, Berlin, 1792; 5° *Harmonietten oder Stücke Klavier* (Petites harmonies ou pièces pour le clavecin), 1re, 2e et 3e suites, Berlin, 1793; 6° *Winter-Ueberlistung, oder deutsche national Lieder* (Le passe-temps de l'hiver, ou chansons nationales allemandes), trois suites pour les mois de janvier, de février et de mars, Berlin, 1794. Continuation pour les mois d'avril, de mai et de juin, trois suites, *idem*, 1794; 8° *Die Jahrzeiten für Klavier, Deklamation und Gesang* (Les saisons de l'année pour le clavecin, la déclamation et le chant, trois suites pour les mois de juillet, d'août et de septembre, *idem*, 1794; 9° *Idem*, pour les mois d'octobre, de novembre et de décembre 1794.

BURMEISTER (JOACHIM), né à Luneboug vers 1560, fut magister dans le même lieu et collaborateur à l'école de Rostock. Il est auteur des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Synopsis Hypomnematum Musicæ poeticæ ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta à M. Joach. Burmeister, ex Isagoge cujus et idem Auctor est*. Rostock, 1599, in-4° 9 feuilles avec deux planches notées. Il y a quelques différences entre ce titre donné par Gerber et celui qui est cité par Forkel (Allgem. Litter. der Musik, p. 421), lequel est conforme à celui que j'ai trouvé dans les papiers de Brossard. Il paraît, au reste, par l'un et par l'autre titre, que cet ouvrage n'est que l'abrégé d'un autre plus étendu du même auteur. Brossard le considérait comme un fort bon traité de composition; 2° *Musicæ practicæ, sive artis canendi ratio, quamvis succincta, perspicua tamen et usu hodierno ita accomodatæ*. Rostock, 1601, in-4°. Excellent petit traité du chant qui ne contient que 13 feuillets. Ces deux ouvrages sont fort rares; Brossard en a fait des extraits assez étendus qui se trouvent dans ses recueils manuscrits in-4°, à la bibliothèque royale de Paris; 3° *Musica αὐτοσχεδιαστική, quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de Hypomnematibus musicæ poeticæ ejusdem auctoris*

σπερμὸν quondam exaratas, etc. Rostock, 1601, 32 feuilles in-4°. Cet ouvrage est le plus considérable de tous ceux que Burmeister a publiés. Je ne le connais que d'après ce qu'en dit Gerber dans son nouveau Lexique des musiciens. Parmi les choses curieuses qui s'y trouvent, il y a une section spéciale sur la solmisation, intitulée : *De Pronunciationis Symbolo*, où se trouvent les sept syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, et la septième note bémolisée y est appelée *se*. Burmeister dit que cette syllabe *si* est nouvelle (*syllaba adventitia* et *nova*). Cependant Zacconi dit dans la deuxième partie de sa *Pratica di musica* (lib. 1 c. 10) que ce fut Anselme de Flandre qui donna ce nom à la septième note; or ce musicien vivait à la cour de Bavière de 1540 à 1560 (V. sur ce sujet Anselme de Flandre, Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de), Caramuel de Lobkowitz, Hitzler (Daniel), Lemaire (Jean), Gibel (Othon) et Buttstedt. V. aussi le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (p. ccxxiii); 4° *Psalmen von Mart. Luthers und anderer, mit melodien*, Rostock, 1601, in-8°; 5° Gerber indique un autre ouvrage de Burmeister d'après un journal allemand (*Rechts-Anzeiger*, ann. 1802, p. 1713), sous ce titre : *Musica poetica*, Rostock, 1606 : ne serait-ce pas une deuxième édition du premier livre?

BURNEY (CHARLES), docteur en musique, né à Shrewsbury, dans le mois d'avril 1726. Les premiers élémens de son art lui furent enseignés par un organiste de la cathédrale de Chester, nommé Baker. Son beau-frère, maître de musique à Shrewsbury, lui donna ensuite des leçons de basse chiffrée. A l'âge de 18 ans, il fut envoyé à Londres, et placé sous la direction du docteur Arne. A peine avait-il achevé ses études près de ce célèbre compositeur, qu'il fut nommé organiste de l'église de St-Denis *in Fenchurch-Street*. Il entra aussi, comme instrumentiste, au théâtre de Drury-Lane, pour lequel il écrivit en 1751 un petit opéra comique intitulé : *Robin-Hood*, qui n'obtint pas de succès. Dans l'année suivante il composa pour le même théâtre la pantomime de la Reine Mab (*Queen Mab*), qui fut mieux accueillie; mais Burney ne retirait de tout cela que peu d'argent, et ses moyens d'existence étaient si peu assurés, qu'il fut obligé de quitter Londres, et d'accepter une place d'organiste à Lynn, dans le comté de Norfolk. Il passa neuf années dans ce lieu, et y conçut le plan d'une histoire générale de la musique, pour laquelle il fit des études et rassembla des matériaux. Ses devoirs, comme organiste, ne l'empêchaient pas de faire quelquefois à Londres des voyages pour y faire graver ses compositions. Enfin les sollicitations de ses amis le ramenèrent dans cette ville, où il y se fixa. Il fit imprimer, en 1766, plusieurs Concertos pour le piano, et composa pour le théâtre de Drury-Lane un divertissement intitulé : *The Cunning man* (l'Homme adroit), qu'il avait traduit du *Devin de Village*, de J.-J. Rousseau. Cet ouvrage ne réussit pas, quoique la musique fût, dit-on, fort jolie. Ce fut vers le même temps que l'université d'Oxford lui conféra le grade de docteur en musique. En 1770, il fit un voyage en France et en Italie, dans le but de recueillir des matériaux pour son histoire de la musique. De retour en Angleterre, il y publia, en 1771, le journal de son voyage. L'année suivante il parcourut l'Allemagne, les Pays-Bas et la Hollande, sous le même point de vue, et il fit également paraître, en 1773, le résultat des observations faites dans ce second voyage.

Dès l'arrivée de Burney sur le continent, le plan de l'ouvrage qu'il projetait était arrêté, et s'il y fit quelques légers changemens, ils lui furent suggérés plutôt par des circonstances particulières que par des observations profondes qui auraient motivé ces modifications. C'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer la marche un peu superficielle qu'on remarque

dans le journal du docteur Burney. Il s'était fait un cadre, et ne cherchait que ce qui pouvait y entrer, au lieu de se proposer de l'agrandir, si quelque découverte inattendue venait lui révéler des faits dont ses lectures précédentes n'avaient pu lui donner l'idée. Aussi le voit-on passer à côté de monumens du plus haut intérêt existans dans nos bibliothèques sans les apercevoir. Je citerai à cet égard la musique du moyen âge et antérieure au 15e siècle, qu'il n'a fait qu'entrevoir. L'avantage le plus réel qu'il tira de ses voyages, fut de rassembler une belle collection de livres anciens et de manuscrits relatifs à son art, lesquels deviennent chaque jour plus rares. Après plus de vingt ans de préparation, le moment de mettre son projet à exécution était arrivé, et il se livra à la rédaction de son livre, qui l'occupa pendant quatorze années. Le premier volume, intitulé : *A general History of Music*, parut en 1776. Il contient l'histoire de la musique chez les peuples de l'antiquité jusqu'à la naissance de Jésus-Christ. Le second, publié en 1782, traite de la musique depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'au milieu du 16e siècle. Le troisième, qui fut imprimé cinq ans après, contient l'histoire de la musique en Angleterre, en Italie, en France, en Allemagne, en Espagne et dans les Pays-Bas. Enfin le quatrième volume, sorti de la presse en 1788, comprend l'histoire de la musique dramatique, depuis sa naissance jusqu'à la fin du 18e siècle.

Dans le temps où paraissait le livre de Burney, Hawkins (voyez ce nom), autre écrivain anglais, en publiait un sur le même sujet, en cinq volumes in-4°. Mais ces deux ouvrages eurent un sort bien différent. Celui de Hawkins, déprécié à son apparition par tous les journaux littéraires, n'eut aucun succès. Celui de Burney, au contraire, pour lequel les princes, les grands, les savans et les artistes avaient souscrit, fut prôné dans toute l'Europe, et telle fut la faveur qui l'accueillit, que la lenteur de sa publication ne nuisit point à son succès. Convenons-en, il y eut dans cette différence de destinée des deux livres un nouvel exemple des caprices de la fortune et de l'injustice qui préside souvent aux jugemens humains. Bien supérieur à l'histoire de Hawkins, sous le rapport du plan, l'ouvrage de Burney lui cède souvent pour les détails, et n'est pas exempt de reproches à d'autres égards. J'ai dit la cause de ses défauts en parlant des voyages de l'auteur. J'ajouterai que Burney, malgré sa grande lecture, n'avait pas fait d'études assez fortes dans le contre-point ni dans le style fugué pour bien juger du mérite des compositions; qu'il n'avait qu'une connaissance médiocre des qualités propres des divers styles, et qu'il ignorait absolument les rapports des tonalités avec les différens systèmes d'harmonie et de mélodie. Son livre, composé pour l'Angleterre, a d'ailleurs le défaut de renfermer trop de détails sur la musique anglaise, depuis le 16me siècle, car cette musique a été sous influence sur les modifications et sur la progression de l'art dans le reste de l'Europe. Rien ne montre mieux l'absence de vues élevées dans la tête de Burney que ces fastidieux détails sur les représentations théâtrales de Londres dont le quatrième volume de son histoire est rempli. Toutefois, les choses estimables qu'on trouve dans ce livre ont consolidé sa réputation. Les deux premiers volumes surtout sont dignes d'éloges. Plusieurs ouvrages, qu'on a publiés depuis lors sur le même sujet, ne sont guère que des copies de celui de Burney, en tout ou en partie. (Voyez *Busby*, et les nouvelles encyclopédies anglaises).

Après les grandes fêtes musicales données à l'abbaye de Westminster en 1784 et 1785, en commémoration de Haendel, le docteur Burney fut chargé d'en publier la description, accompagnée d'une notice sur ce musicien célèbre ; elle parut à Londres en un vol. in-fol. Il est aussi l'au-

teur d'une vie de Métastase et de quelques autres ouvrages littéraires. Le docteur Burney habita pendant plusieurs années dans la maison de Newton, *St.-Martin's street, Leicesters-fields;* mais ayant été nommé orgouiste de l'hôpitol de Chelsea en 1790, il eut daus cet hôpitol nn logement qu'il occupa pendant les vingt-quatre dernières années de sa vie. Il est mort en 1814, âgé de quatre-vingt-huit ons. Les hommes les plus distingués de l'Angleterre ossistèrent ò ses funérailles.

Recommandable par ses talens et son savoir, Burney ne l'était pos moins par l'omabilité de son caractère et ses vertus socioles. Aussi était-il généralement oimé de ceux qui avaient en des relations ovec lui. Il avoit été marié deux fois, et ovait eu huit enfans, parmi lesquels on remarque : 1° Charles Burney de Greenwich, l'un des plus savons hellénistes de l'Angleterre ; 2° Le capitaine Burney, qui a foit le tour du monde avec le capitaiue Cook, et qui a publié une histoire des découvertes maritimes, ouvroge fort estimé ; 3° Miss Burney, aujourd'hui Modome d'Arhlay, auteur des romons d'*Evelina*, de *Cecilia*, de *Camilla*, et de quelques autres, qni ont eu beoucoup de succès. La riche hibliothèque du docteur Burney a été vendue ò l'encan, en 1815, et le catalogue, qui présente des objets d'un haut intérêt, o été imprimé. Cependont sa nombreuse collection de monuscrits et les livres les plus rores sur la musiqne avoient été séparés de cette collection et étaient passés à la bibliothèque du musée hritannique.

Il ne me reste plus qu'à donner quelques détails sur ses écrits et scs compositions. On lui doit : 1° *Plan of a public music school* (plau d'uue école publique de musique), Londres, 1767; 2° *Translation of sign. Tartini's letter to sign. Lombardini, published as an important lesson to performers on the violin* (traduction d'une lettre de Tortini à Madame Lombardini, publiée comme un ovis important à ceux qni jouent du violon), Londres, 1771, in-4°. 3° *The present state of music in France and Italy, or the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music.* (L'état actuel de la musique en France et en Italie, ou jonrnal d'un voyage entrepris daus ces contrées pour rassemhler les motériaux d'uue histoire générale de la musique), Londres, 1771, iu-8°. Il porut une deuxième édition de ce voyage en 1773, Loudres, in-8°. 4° *The present state of music in Germany, the Netherlands, and united provinces, or the journal*, etc., Londres, 1773, 2 vol. in-8°. Deuxième édition, Londres, 1775, 2 vol. in-8°. Ce journal du voyage en Allemagne, en Hollaude et dans les Pays-Bos est fait sur le même plan que celui du voyage en Frauce. Ebeling a traduit en Allemand le premier voyage de Burney sous ce titre : *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, etc. Hombourg, 1772, iu-8°. Les deuxième et troisième volumes, contenont les voyoges en Allemagne et en Hollande, ont été troduits par Bode, et publiés à Hambourg en 1773. J. W. Lustig, organiste à Groningue, en a donné une excelleute traduction hollandaise avec des notes intéressantes; elle est intitulée : *Ryk Gestoffeerd geschiedverhaal van der eigenlicken staat de hedendaagsche toonkunst of sir Karel Burney's dagboek van zyne onlangs gedaane reizen door Frankryk en Deutschland*, etc., Groningue, 1786, in-8° maj. Enfin, M. de Brack a publié une troduction française fort médiocre de ces mêmes voyoges, Gênes, 1809 et 1810, 3 vol. in-8°. 5° *A general history of music, from the earliest ages to the present period to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients* (Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, précédée d'une dissertation sur la musique des anciens), Londres, 1776-

1788, 4 vol. in-4°. Les auteurs de l'article *Burney* du supplément do la *Biographie universelle* de MM. Michaud disent que cet ouvrage a été traduit en allemand; c'est une erreur : mais J. J. Eschenburg a traduit en cette langue la dissertation sur la musique des aucieus qui se trouve ou premier volume sous co titro : *Ueber dio Musik der Alten*, Leipsick, 1781, in-4°. 6° *Account of the musieal performanees in Westminster Abbey, in commemoration of Hændel*, Londres, 1785, iu-4° maj. Le méme Eschenburg o donné une traduetion allemande de cette notice, intitulée : *Nachricht von Georg Friedrich Hœndel's Lebensumstænden und der ihm zu London in mni und jun. 1784 angestellten gedæchtnissfeyer*, Berlin, 1785, grand in-4°. 6° *Paper on Croteh, the infant musieian, presented to the royal society*, dans les Transactions philosophiques de 1779, t. 69, p. 183. C'est une notice sur le musicien Crotch, qui n'a pas justifié les espéranees qu'il avait données dans son enfance. 8° *Striking views of Lamia, the celebrated athenian fluto plnyer* (Anecdotes remarquables sur Lamia, célèbre joueuse de flûte athéuienne), dans lo Massachussett's magazine, 1789, novembre, p. 684. 9° *Memoirs of the life and writings of the nbbate Metastnsio, in which are incorporated translations of his principal letters*, 3 vol. in-8°. Londres, 1796. On doit aussi à cet écrivain la partie musicale de l'encyclopédio anglaise. On est redevable ou docteur Burney de lo publicotion des morceaux qui se chantent à lo chapelle Pontificale pendont la semaine saiute, tels que le fameux *miserere* d'Allegri, celui de Bay, les lamentations de Jérémie par Polestrina, etc. Ce recueil parut en 1784, sous ce titre : 1° *Ln musicn ehe si canta annualmente nelle funzioni della settimnnn santa, nella cnppella Ponteficia, eomposta da Palestrinn, Allegri e Bai.* Choron en a donné une nouvelle édition à Paris, eu 1818, in-8° maj. Les compositions de Burney les plns connues sont : 1° Six sonates pour clavecin seul, Londres, in-fol. 2° Deux sonates pour harpe ou pians, avee accompagnement de violon et violoncelle; 3° Souotes pour deux violons et bosse, Londres, 1765; 4° Six leçons pour claveein, *Ibid.*; 5° Six duos pour deux flûtes allemandes, *Ibid.*; 6° Trois concertos pour clavecin, *Ibid.*; 7° *Six cornet pieces, with an introduction and fugue for the organ*; 8° Six concertos pour le violnn, à huit parties; 9° Cantates et ehausons anglaises; 10° Antiennes, ete., etc.

Mme d'Arblay, fillo do Burney a publié des mémoires sur la vie et les travaux de son pèro, en 1831.

BURNEAU ou BURNIAUX, surnommé *de Tours*, parce qu'il était né dans cette ville, fut poète et musicien, sous le règne de Saint Louis. On trouve deux chansons notées de so composition dans un manuscrit do la Bibliothèque du Roi, coté 65 (fonds de Cangé).

BURROWES (JEAN-FREEKLETON), naquit à Loudres le 23 avril 1787. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Horsley, bachelier en musiquo, il se fit connaître par une ouverture et quelques morceaux de chant qui furent exécutés avee succès oux concerts d'Hanover-Square. Il s'est livré depuis lors à la composition pour lo piano, et a publié les ouvrages suivans : 1° *The piano-forte primer, contnining explanations and exemples of the rudiments of hnrmony, with fifty exerciees*, Loudres, Chapell. On trouve l'analyse de eet ouvrage dans le *Quarterly musical magazine and Review*, t. I, p. 376; 2° *The thorough-bass primer*. Ces deux ouvrages sont recommandables sous le double rapport de la clarté et de lo concision; 3° Six ballades anglaises, op. 1; 4° Six divertissemens pour piano; 5° Trois sonates avec accompagnement de violon; 6° Sonates avec accompagnement do flûte; 7° Duo pour deux pianos; 8° Sonate avec accompagne-

ment de violoncelle; 9° Première ouverture; 10° Sonate avec des airs écossais; 11° Trois senatines snr des airs favoris; 12° Leçons eisées centenant des airs favoris, avec le doigté chiffré peur les commençans; 13° Trie pour trois flûtes; 14° Ouverture à grand orchestre, exécutée à la société Philharmonique. M. Burrowes a arrangé pour le piano une quantité considérable de compositions de Mozart, de Handel, de Haydn et de Rossini.

BURTIUS (NICOLAS). *Voyez* BEACI.

BURTON (JEAN), né dans le duché d'Yerk, en 1730, fut élève du célèbre erganiste Keeble, et devint un habile claveciniste. Il a fait graver à Londres : 1° Six solos pour le clavecin; 2° Six tries pour le même instrument, evec accompagnement de violon. Gerber dit qu'il a cessé de vivre vers 1785.

BURY (BERNARD DE), né à Versailles le 20 août 1720, fut élevé sous les yeux de Colin de Blamont, sen oncle. Il n'evait que dix-neuf ans, lorsqu'il fut nommé accompagnateur de la chambre du roi. En 1744, il ebtint la survivance de maître de la musique du roi, et en 1751 celle de surintendent de la chapelle royale. Le rei lui accorda une pensien, en 1755, en récompense de ses services. Ses euvrages les plus connus sent : 1° *Les caractères de la folie*, ballet en trois actes, représenté en 1743; 2° *La Nymphe de la Seine*, divertissement; 3° *La prise de Berg-op-Zoom*, centate exécutée après la campagne de Fonteney; 4° *Jupiter vainqueur des Titans*, opéra; 5° *De profundis*, metet à grand chœur, pour la pompe funèbre de la Dauphine; 6° *Les Bergers de Sceaux*, divertissement, pour la duchesse du Maine; 7° *La Parque vaincue*, divertissement; 8° *Titon et l'Aurore*, ballet en un acte, 1750; 9° *Hylas et Zélie*, ballet en un ecte, 1762; 10° *Palmire*, ballet en un ecte, à Fontainebleau, en 1765; 11° *Zénis et Almasie*, ballet en un ecte, à Fentainebleau, 1766. Il refit *Persée*, ballet en quetre actes, en 1770 avec d'Auvergne, Rebel et Francœur. Il avait déjà fait un prolegne pour le même epéra en 1747, et une enverture pour *Thésée* en 1765.

BUSBY (THOMAS), docteur en musique, est né à Lendres au meis de décembre 1755. Après avoir été pendant cinq ans élève de Jonathan Battishill, il devint erganiste de Sainte-Marie (Newington in Surry) en 1780. Peu d'années après, le docteur Arnold le chargea d'écrire la partie historique du dictionnaire de musique qu'il avait entrepris, et qui fut publié en 1786. En 1788, il commença la publication d'une collectien de musique sacrée, tirée des meilleurs auteurs, et dans laquelle il inséra plusieurs merceaux de sa compesitien. Cette collection, intitulée *The divine harmonist*, était composée de douze morceaux, et fut faverablement accueillie. Le succès de cette entreprise détermina M. Busby à faire pareître une autre collectien, composée des meilleures chansens anglaises, sous le titre de *Melodia Britannica, or the beauties of british songs;* mais ectte fois il fut meins heureux, et, après quelques numéros, les livraisens cessèrent de paraître. On a aussi quelques cahiers d'un journal de chant intitulé : *Monthly musical journal*, publié par M. Busby en 1792. Depuis long-temps il travaillait à un eratorio intitulé *The prophecy* (la prophétie) : il le fit exécuter à Haymarket en 1799, mais sans succès. Busby n'est pas essez instruit pour écrire un euvrage de ce genre. Cet essai fut suivi de l'ede de Gray sur les progrès de le poésie, mise en musique, de celle de Pope pour le jeur de Sainte-Cécile, et de *Comala*, poème extrait d'Ossian. En 1800, M. Busby fit paraître un dictionnaire de musique (*A musical Dictionary*), Londres, 1800, un vel. in-12, et dans la même année, il composa la musique d'un epéra intitulé *Joanna*, auquel le public ne fit peint un accueil favorable. Ce fut aussi dans l'été de 1800 qu'il fut admis à prendre les degrés de docteur en musique à l'université

de Cambridge. Enfin, dans le même temps, il fut nommé organiste de *Sainte-Marie Woolmoth* (*in Lombard street*). Divers ouvrages dramatiques de ce compositeur, ainsi que des compositions instrumentales et vocales, succédèrent à celles dont il vient d'être fait mention. Rien de tout cela ne s'élève au-dessus du médiocre. Comme écrivain, M. Busby jouit de quelque considération, non qu'il y ait rien de neuf ni de fortement pensé dans ses écrits, mais on y trouve de la méthode et de la clarté. Je citerai entre autres une grammaire musicale (*Musical grammar*); un autre ouvrage élémentaire intitulé : *Grammar of music*, qui a pour objet la musique considérée comme science, et une histoire de la musique (*A general history of music*), en deux volumes in-8°, qui n'est qu'un abrégé des ouvrages du même genre de Burney et de Hawkins.

M. Busby a travaillé pendant plusieurs années à la rédaction du *Monthly magazine*, pour ce qui concerne la musique, et y a inséré quelques articles intéressans, dont nous donnerons la liste ci-dessous. Il s'est fait connaître aussi comme littérateur par un poème intitulé *The age of genius* (Le siècle du génie), et surtout par une traduction de Lucrèce fort estimée en Angleterre. En 1814, un ouvrage intitulé : *Musical biography or memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writers who have flourished in the different contries of Europa, during the last three centuries* (Biographie musicale, ou mémoires sur la vie et les ouvrages des plus célèbres compositeurs et écrivains qui ont fleuri en Europe pendant les trois siècles derniers), fut publié à Londres, en deux vol. in-8°. L'auteur de cet ouvrage ne s'est pas nommé, mais les catalogues anglais de 1815 l'annoncèrent sous le nom de Busby. Néanmoins on peut douter qu'il soit de lui, car il y est loué sans réserve. Voici la liste des ouvrages qu'il a avoués : — I. Ouvrages théoriques ou historiques : 1° *Musical dictionary, by doct. Arnold and Thom. Busby*, Londres, 1786, in-8°; 2° *New and complete musical dictionary*, Londres, 1800, un vol. in-12. Un autre dictionnaire de musique a été publié par Busby, en 1826; c'est un livre au-dessous du médiocre; 3° *Life of Mozart, the celebrated german musician*, dans le Monthly Magazine, décembre 1798, p. 445; 4° *On modern music* (sur la musique moderne), *Ibid.*, janvier, 1799, p. 35; 5° *On vocal music* (sur la musique vocale), *Ibid.*, 1801, novembre, p. 281; 6° *Original mémoirs of the late Jonathan Battishill* (Mémoire originaux sur feu Jonathan Battishill), février, 1802, p. 36; 7° *Musical grammar* (Grammaire musicale), Londres, 1805, in-8°; 8° *A general history of music, from the earliest times to the present, etc.* (Histoire générale de la musique, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours), Londres, 1819, deux vol. in-8°. Une traduction allemande en a été publiée à Leipsick en 1821, deux vol. in-8°; 9° *A grammar of music, to which are prefixed observations explanatory of the properties and powers of music as a science* (Grammaire de la musique, précédée par des explications sur les propriétés et la puissance de la musique comme science) Londres, 1820, un vol. in-12; 10° *Concert Room and orchestre anecdotes*, Londres, Clémenti, 1824, trois vol. in-12, mauvaise compilation de tout ce qui a été dit plusieurs fois, dans des ouvrages du même genre publiés en Angleterre. — II. Ouvrages dramatiques : 1° *The prophecy* (La prophétie), Oratorio, en 1799; 2° *Comala*, en 1800; 3° *Joanna*, opéra, au théâtre de Covent-Garden, en 1800; 4° *Britannia*, oratorio, à Covent-Garden, en 1801; 5° *A tale of mystery* (Conte mystérieux), mélodrame, à Covent-Garden, en 1802; 6° *Fairies fugitives* (Les fées fugitives), opéra, au même théâtre, en 1803; 7° *Rugantino*, mélodrame, en 1805. — III. Compositions vocales et instrumentales : 1° *The divine*

Harmonist, nos 1-12, 1788; 2° *Melodia Britannica, or the beauties of British song*, 1787; 3° *The British genius*, Ode de Gray; 4° Ode de Pope pour la fête de Sainte-Cécile; 5° Ode en action de grâces pour célébrer les victoires remportées par la marine anglaise (composée pour sa réception de docteur), en 1800; 6° Antienne composée pour les funérailles de Battishill, en 1801; 7° Sonates de piano, op. 1.

BUSCH (PIERRE), pasteur à l'église de Sainte-Croix à Hannovre, a publié un livre intitulé : *Ausführlich Historie und Erklærung des Heldenliedes : eine veste Burg ist unser Gott etc. Mit einer Vorrede von Luthers Heldenmuth und seiner Liebe zur Sing und Dicht Kunst.* (Histoire et explication du cantique : *Eine veste Burg ist unser Gott etc.*; Avec une préface sur l'héroïsme de Luther et sur son amour pour le chant et la poésie), Hannovre, 1731, in-8° Busch est mort à Hannovre, le 20 décembre 1745.

BUSCH (JEAN), écrivain né vraisemblablement en Danemarck, de qui l'on a une dissertation sous ce titre : *Saul rex Israelis a malo genio turbatus, et cantu citharaque Davidis inde vices liberatus.* Hafniæ, 1702, in-4°.

BUSCHMANN (...), fut d'abord passementier à Fredericrode près de Gotha, puis se livra à l'étude de la construction des instrumens et en inventa un nouveau, en 1810, auquel il donna le nom d'*Uranion*. Cet instrument a quelque ressemblance avec le *Melodion* inventé précédemment par M. Dietz. Sa forme est celle d'un petit piano long de 4 pieds, large de 2, et sa caisse a un pied et demi de hauteur; son clavier a 3 octaves et demie d'étendue, depuis *fa* grave des pianos ordinaires jusqu'à *ut* suraigu. Le mode de production du son dans l'*uranion* est un cylindre recouvert en drap qui met en vibration des chevilles de bois. Il est susceptible de *crescendo* et de *decrescendo*, et ses sons ont une grande douceur. On trouve des renseignemens sur l'*uranion* et sur le principe de sa construction dans la 12me année de la Gazette musicale de Leipsick, n° 30, p. 469.

BUSNOIS (ANTOINE), compositeur, chantre et professeur de musique du quinzième siecle, est appelé par les écrivains de son temps et par ceux du siècle suivant *Busnoys*, *Busnoë*, *Bugnoys*, *Bugniois*, *Busna* et même *Bufna*. Ces variations et l'incertitude qui en est la suite ne sont pas rares à l'époque dont il est question; on voit même quelques imprimeurs écrire leurs noms de diverses manières sur les livres qu'ils imprimaient alors. Il est cependant à remarquer que Tinctoris qui cite souvent le nom de Busnois l'écrit toujours de cette manière, et qu'il est d'accord en cela avec les manuscrits de la chapelle pontificale qui contiennent des compositions de ce musicien, avec l'orthographe suivie par Bartholomé Ramis de Pareja, par Gafori et par Aaron, qui furent tous contemporains de ce maitre.

Jusqu'à ce jour on n'a pas découvert dans les manuscrits de renseignemens positifs sur la patrie de Busnois, qui partagea avec Ockeghem, Obrecht, et un petit nombre d'autres savans hommes la gloire d'avoir coopéré d'une manière active aux progrès de son art. Vraisemblablement il a vu le jour dans la Picardie, ou dans l'Artois, ou peut-être dans la Flandre, car la plupart des musiciens attachés aux chapelles des cours de France et de Bourgogne étaient alors de ces provinces; mais il paraît difficile de décider en faveur de l'une ou de l'autre. On verra plus loin que Busnois fut vers la fin de sa vie doyen de la petite ville de Furnes en Flandre; mais cette circonstance ne prouve pas qu'il y fût né, car il est possible qu'il ait obtenu cette dignité ecclésiastique en récompense de ses services à la cour des ducs de Bourgogne.

Tinctor, ou plutôt Tinctoris, nous apprend que Busnois était en 1476 chantre du duc de Bourgogne (Charles-le-Téméraire), car dans la dédicace de son

traité de la natnre et de la propriété des tons à Jean Ockeghem et à ce même Busnois, il s'exprime oinsi : *Præstantissimis ac coleberrimis artis musice professoribus domino Johanni Ockeghem christianissimi regis Francorum Capellnno ac magistro Antonio Busnois illustrissimi Burgundorum Ducis cantori.* L'onvrage dant il s'agit est daté du 6 novembre 1476. Si madeste quo paraisse l'emploi de Busnais, il n'en était pas moins à cette époquo un ortiste dont les auvrages étaient cités commo des autorités, sait dans les difficultés si épineuses de la notation do ce temps, soit dans l'harmonie. En plusieurs endroits de son traité du contrepoint et de son *proportional*, Tinctar rapporte les apinians de Busnois sur des points de doctrino; Barthalamé Ramis do Pareja l'a nommé aussi camme un homno d'una autorité respectable, dans son opuscule imprimé en 1482, oinsi qu'on le vait par ce possage du *Toscanello in musica* d'Aaran : *Bartholomeo Rami dice che tal modo di dare la misura nella minima degli segni puntati è stato* (*come ho detto*) *osservato dn Ockeghem, Busnois et Duffai e da Giovanni di Monte suo precettore, e ancora da altri uomini in questa facoltà famosissimi. E aggiunge il medesimo Bartholomeo Rami, cho quosto si può rngionevolmente fare, perche* BASNOIS *et glialtri prenominati, gli quali erano uomini insigni in questn facoltà, etc.* (Toscanello in Musica c. 38.)

Un passage du praloguo du traité du cantrepoint do Tinctar nons apprend que Busnois, Ockeghem, Regis, Caron et Fangues, célèbres musiciens, se glorifiaient d'avair eu pour maitres J. Dunstaples, Egido Binchois et Guillaume Dufay. Ce dernier était ehanteur de la chapelle pontificale, à Rame, vers 1380, et parait avoir passé le resto do sa vie en Italie. Il y a dono peu de probabilités qu'il ait dirigé l'édncation musicale do Busnais, et tout porte à croire qne Binchois fnt le maitre de celni-ci, dont il était vraisembablement le compatriote (V. *Binchois*). Cette circonstance peut nons danner one indication de l'époqna de lo naissance de Busnais. J'ai fait voir à l'articlo *Binchois* que ce musicien vécut exactement dans le même temps que Guillaume Dufay. Or, celui-ci maurnt en 1432, fort âgé puisqu'il était chantenr do la chapelle pontificale eo 1380. Si l'on suppase que Binchois a vécu aussi long-temps, il y a lieu de croire qoe le temps des études de Busnois a dû être eatre 1420 et 1430, et que larsqu'il les a commencées il avait environ quinze ans, en sorte que la date de so naissanee remonterait à 1410 ou à peu près, et qu'il anrait été âgé d'environ soixante ans à l'époqne où Tinctoris lui dédiait un de ses livres.

Busnais perdit san emploi à la cour de Bourgogne après la mart do Charles, surnommé *Le Téméraire*, qui fut tué à la jaurnée de Nanei, le 5 janvier 1477; car la chapello fut supprimée par la fille de ce prince. Il parait qu'en récompense de ses services il fut fait doyen de la petite villo do Furnes, dignité ecclésiastique à laquelle il pouvait prétendre, car il était prêtre, camme tous les chantres et maitres de chapelle de co temps. C'est à Jean Molinet, poète chroniqueur, son contemporain, que nous sommes redevables de la connoissanco de ce fait. Dans le recueil des *Faits et dits* de ee rimeur [1], on trouve une pièce d'ossez mauvais vers adressée à *monseigneur le doyen de Vornes* (Furnes) *maistre Antoine Bugnois*. On y voit que cet artiste se délassait par la culture des choms de ses travaux d'artiste et des agitations de la cour do Charles. Molinet s'exprime ainsi :

Je te rends honnenr et tribus
Sur tous autres, car je cognois
Que tu es instruict et imbuz
En tous musicaux esbanois.
Tn prospères, sans nuls abus,
En ce bas pays flandrinois,

[1] *Les faits et dicts*, Paris, Jehan Petit, 1537 in-8°.

En sucre en poudre doribus
Et en brouetz sarrazynois;
Tes porées [1] et tes cabuz [2]
Vallent mieulx que tous mes tournois,
Tes champs sont floris et herbus
Mieulx que ne sont les vers aulnois, etc. [3].

Malheureusement ce même Molinet ne dit pas un mot de Busnois dans sa volumineuse chronique en prose, qui s'étend depuis l'année 1474, jusqu'en 1506, et les renseignemens nous manquent sur les derniers temps de la vie de cet artiste, et sur l'époque de sa mort.

Les éloges accordés à Busnois par les auteurs cités précédemment, par Garzoni (*Piazza universale*, p. 376), et par quelques autres anciens écrivains de l'Italie, semblent indiquer qu'il fit un voyage dans ce pays; au moins est-il certain que ses ouvrages y étaient connus, et qu'ils y jouissaient de beaucoup d'estime, car Petrucci de Fossombrone inséra quelques-unes de ses chansons françaises à quatre parties dans sa collection de cent cinquante chants de divers auteurs célèbres, publiée en 1503. Les exemplaires de ce précieux recueil sont si rares qu'aucun des historiens de la musique n'avait eu connaissance de ces pièces de Busnois, et qu'à l'exception d'un fragment fort court donné par Tinctoris dans un de ses ouvrages, on croyait qu'il n'existait plus rien de ce maître. Heureusement M. Kiesewetter qui a eu en sa possession un des exemplaires de la collection de Petrucci, en a tiré trois chansons à quatre parties qu'il a publiées en partition dans les specimens de musique ancienne ajoutés à son mémoire sur les musiciens néerlandais, couronné par la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas. Malheureusement il y a beaucoup de fautes d'impression dans ces restes précieux d'une époque intéressante de l'art, et M. Kiesewetter paraît s'être trompé en quelques endroits, dans la traduction en notation moderne. Avant cette publication j'avais trouvé dans un manuscrit appartenant à M. Guilbert de Pixérécourt, plusieurs chansons et motets à trois voix de la composition de Busnois, et je les avais traduits en notation moderne et mis en partition. Ces pièces me semblent être d'un style plus léger et plus élégant que les premières du recueil de Petrucci; mais la chanson à quatre parties, tirée de celui-ci, *Dieu! quel mariage*, etc., est un morceau très remarquable, non seulement à cause de la pureté de l'harmonie, mais parce qu'il y a une grande habileté dans la manière dont le sujet est mis en canon entre le ténor et la deuxième partie, sans nuire aux mouvemens faciles et pleins d'élégance des autres parties. Ne possédât-on que ce morceau de Busnois, on aurait la preuve que sa réputation ne fut point usurpée, et qu'il mérita d'être mis en parallèle avec Ockeghem son contemporain. On y remarque un progrès incontestable dans l'art d'écrire, depuis l'époque de Dufay.

M. Baini a révélé l'existence dans les archives de la chapelle pontificale de plusieurs compositions de Busnois; elles se trouvent dans le volume coté 14 de ces archives; on y remarque particulièrement une *Messe de l'homme armé*. Tinctoris cite aussi dans son traité du contrepoint, parmi les compositions de cet artiste la chanson française, *Je ne demande*, et le motet *cum gaudebant*.

Il y a lieu de croire que Busnois a écrit un traité de musique pour l'usage de ses élèves. Cet ouvrage n'a pas été retrouvé jusqu'à ce moment, mais Schacht le cite dans sa Bibliothèque de musique, d'après

1 Laitues.
2 Choux.
3 Je ne connais ce passage que par la citation qu'en a faite M. de Reiffenberg dans la lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'adresser dans le premier volume du *Recueil Encyclop. Belge*, n'ayant pu me procurer à Bruxelles un seul exemplaire des *Faits et dicts* de Molinet. Peut-être la suite contient-elle quelques renseignemens importans que M. de Reiffenberg a pu négliger.

l'autorité d'Adrien Petit, surnommé *Coclicus* ou *Coclius*, qui paraît l'avoir vu et consulté. La découverte de ce livre serait précieuse pour l'histoire de l'art.

BUSCHING (ANTOINE-FRÉDÉRIC), célèbre géographe, né le 27 septembre 1724, à Stadthagen, petite ville de Westphalie, mort à Berlin, le 28 mai 1793, a publié : *Histoire et principes des beaux-arts* (en allemand), Berlin, 1772-74, deux vol. in-8°. On y trouve quelques observations relatives à la musique.

BUSSING (JEAN-CHRISTOPHE), né à Brême le 30 décembre 1722, fut docteur et professeur de théologie dans cette ville, et y enseigna aussi au gymnase les langues grecque et orientales. Il est mort le 8 juin 1802. On a de lui : *Dissertationes II de tubis Hebræorum argenteis, sub præs. Cel. Conr. Ikenii Ventilatæ*. Brême, 1745, in-4°.

BUSTYN (PIERRE), organiste en Zélande vers 1720, à fait graver à Amsterdam neuf suites de pièces pour le clavecin.

BUTERNE (CHARLES), écuyer, fut l'un des quatre organistes de la chapelle du Roi, vers le milieu du dix-huitième siècle, et maître de clavecin de la duchesse de Bourgogne. Il était fils de J.-B. Buterne, ancien capitoul de Toulouse. On a de lui un livre intitulé : *Méthode pour apprendre la musique vocale et instrumentale*, œuvre 3°, Rouen, 1752, in-4°.

BUTHNER (CRATON), né à Sonnenberg, dans la Thuringe, en 1616, fut d'abord organiste et chanteur à l'église du Sauveur, dans un des faubourgs de Danzig, et ensuite directeur de musique à l'église de Sainte-Catherine de la même ville, où il est mort en 1679. Il a composé un *Te Deum* à douze voix et huit instrumens, dont le titre est assez singulier pour être rapporté en entier : *Te Deum Laudamus sacrosanctæ et individuæ Trinitati, Jehovæ Zebaoth, domino dominantium et universæ militiæ cœlestis Deo patri, Filio et Spiritui sancto, quem hymnis concelebrant angeli, proni adorant cherubin et seraphin, universæque contremiscunt Potestates, pro omnibus beneficiis et pro pace alma non ita multis adhinc annis retrogressis nobis clementissime divinitas concessa, proque aversione luis pestiferæ compositum et consecratum 12 vocibus 8 instrumentis binisque tubis et tympano, una cum basso continuo per organo a divinæ majestatis devotissimo et humillimo cultore et servo Cratone Butnero, directore, etc.*, 1660, gr. in-4°.

BUTHNER (FRÉDÉRIC), né à Opotsch en Bohême, le 11 juillet 1622, étudia à Danzig, à Breslau, à Thorn, à Kœnigsberg, Wittemberg et à Francfort sur l'Oder. Ses études étant terminées, il fut nommé recteur à l'école de Saint-Jean, et professeur de mathématiques au gymnase de Danzig. Il est mort dans cette ville, le 13 février 1701. On a de lui, en manuscrit, un traité élémentaire de musique en langue latine.

BUTIGNOT (ALPHONSE), né à Lyon le 15 août 1780, fut admis comme élève au conservatoire de musique le 25 germinal an IX; prit des leçons de Garat pour le chant, obtint le premier prix d'harmonie en 1803, et devint répétiteur dans la classe de Catel, en 1806. On a de lui deux recueils de romances liv. 1 et 2, Paris, Nadermann. Il a laissé en manuscrit un cours d'harmonie, à l'usage du conservatoire de Paris. On a aussi sous son nom une méthode de guitare gravée à Paris chez Boieldieu. Butignot est mort à Paris, d'une maladie de poitrine, en 1814.

BUTLER ou BUTTLER (CHARLES), né en 1559 à Wycombe, dans le comté de Buckingham, fit ses études à Oxford; il mourut le 29 mars 1647, dans la paroisse de Woottou, dont il était vicaire, à l'âge de 87 ans. Il est auteur d'un traité élémentaire intitulé : *The principles of musick, in singing and setting : with the twofold use thereof, ecclesiastical and civil*, Londres, 1636, in-4°. C'est un bon ouvrage, pour le temps où il fut écrit.

BUTLER (THOMAS HAMLY), pianiste,

né à Londres en 1762, entra dans la chapelle Royale comme enfant de chœur, et fit ses études musicales sous le docteur Nares. Vers 1780, il se rendit en Italie pour y étudier la composition. De retour dans sa patrie, Shéridan le fit nommer directeur de la musique du théâtre de Covent-Garden; mais fatigué des tracasseries que lui occasionnait cette place, il partit pour l'Écosse, à l'expiration de son engagement, et se fixa à Edimbourg, où il est mort en 1823. Ses ouvrages consistent en *trois sonates pour le piano*, dédiées au duc de Glocester; *Rondo sur l'air écossais : Lewic Gordon : Variations pour le piano* sur le même air; un *livre de sonates dédié à la princesse Charlotte*, plusieurs airs écossais variés pour le piano. La musique de Butler est gravée à Londres chez Clementi.

BUTTINGER (CHARLES-CONRAD), violiniste, flûtiste, bassouiste et compositeur, est né à Mayence en 1789. Après avoir achevé ses études musicales, il fut d'abord directeur de musique à Fribourg. En 1827, il quitta ce poste et alla s'établir à Breslau pour y diriger l'éducation d'un amateur de musique; depuis lors il s'est fixé dans cette ville. On connaît sous le nom de M. Buttinger une polonaise pour flûte (en *sol*), Offenbach, André; un quintette pour flûte et instrumens à cordes, *Ibid.*; une fantaisie et polonaise pour basson et quatuor, op. 7, Hambourg, Bœhme, Adagio et thème varié *idem.*, op. 8, *Ibid.*, Air varié *idem*, op. 9, *Ibid.*; des variations pour guitare et violon, Mayence, Schott; sonate pour guitare seule, *Ibid.*; une cantate intitulée *Jehova*, texte de Meissner; une ballade (*Die Treue*), de Meyer, pour contralto et piano, Hambourg, Cranz; des chansons avec guitare et flûte, Mayence, Schott; quelques chansons à quatre voix, et une messe solennelle. Ces compositions sont estimées en Allemagne. M. Buttinger a aussi publié une traduction libre de la grammaire de musique d'Asioli, qui a été publiée à Mayence chez Schott. Il en a été fait une critique sévère dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia* (t. 1, p. 40). On y reproche au traducteur d'avoir altéré l'original en beaucoup d'endroits, et d'avoir laissé dans l'impression des multitudes de fautes de tout genre. On s'accorde cependant à considérer M. Buttinger comme un musicien qui possède de grandes connaissances dans son art.

BUTTNER (ERARD), chanteur à Cobourg au commencement du 17me siècle, naquit à Rœmhild. Ayant surpris sa femme en adultère, il en conçut tant de chagrin qu'il s'arracha la vie par trois coups de poignard le 19 janvier 1625. Ses compositions sont d'un très bon style et d'une harmonie fort correcte. Les plus remarquables sont : 1° Le 127e Psaume à 8 voix. Cobourg, 1617, in-4°. 2° *Oda Paradisiaca*, *Ibid*, 1621, in-4°. 3° Le 46e Psaume à 8 voix, *Ibid.*, 1622, in-4°. *μέλος εὐχάριστον oder das Lied : Singen wir aus herzens Grund*, à 6 voix, *Ibid*, 1624. On lui est aussi redevable d'un traité élémentaire du musique intitulé: *Rudimenta musicæ, oder teutscher Unterricht vor diejengen Knaben, so noch Jung und zu keinem Latein geweh. net*, Cobourg, 1623, in-8°. La deuxième édition a paru à Jena, en 1625, in-8°.

BUTTNER (JACQUES), luthiste et compositeur allemand dans la seconde moitié du 17me siècle, a publié un recueil de cent pièces pour le luth, sous ce titre : 100 *Uberaus Anmuthige und na gehœrte schœne Lautenstücke, nach jetziger neuen Manier zu Spielen*, Nuremberg, 1684, in-4°.

BUTTNER (GEORGES), carme au couvent de Schweidnitz, et facteur d'orgues au commencement du 18me siècle, a construit l'orgue des carmes du couvent de Striegau, composé de 28 jeux, trois claviers et pédale.

BUTTNER (JEAN-IGNACE), constructeur d'orgues à Schweidnitz, dans la première moitié du 18me siècle, et probable-

ment parent du précédent, a construit à l'église paroissiale de Janer, en 1732, un instrument de 24 jeux, avec deux claviers et pédale.

BUTTNER (JOSEPH), organiste à l'église principale de Glagau, a publié conjointement avec Ernest Naehersberg, luthier, un livre intitulé : *Stimmbuch oder vielmehr-anweisung, wie jeder Liebhaber seine Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten oder ein Pfeiffenwerk, selbst repariren und also auch Stimmen kœnne* (Partition ou plutôt instruction au moyen de quoi chaque amateur paurro entretenir et accorder soi-même tout instrument à cordes au à vent), Breslau et Leipsiek, 1801, 110 pages in-8°.

BUTTSTEDT (JEAN-HENRI), organiste célèbre du 17me siècle, naquit à Bindersleben, près d'Erfurt, le 25 avril 1666. Élève de Jean Pachelbel pour la composition et pour l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, il acquit après quelques années d'études un talent remarquable. En 1684 il fut appelé comme organiste dans une église d'Erfurt; en 1691 on le nomma prédicateur et organiste de l'église principale de cette ville. Il occupa cette place jusqu'à sa mort qui eut lieu le 1er décembre 1727. Ses compositions imprimées sont 1° Le cantique *Allein Gott in der Hœh sey Ehr* avec deux variations, Erfurt, 1705. 2° Le cantique *Wo gott zum Haus nicht giebt seine Gunst*, avec trois variations pour le clavecin, *Ibid.*, 1706. 3° *Musikaliche Kunst und Vorrathskammer, Ibid*, 1713, in-fol. Cet œuvre consiste en quatre préludes et fugues, un air avec onze variations et deux pièces pour le clavecin. On en a publié une deuxième édition à Leipsick en 1716. 4° Le cantique *Zeuch nich die Nach, so lauffen wir*, etc., à quatre voix, un violon, deux violes, violoncelle et orgue, Erfurt, 1719, in-fol. 5° Quatre messes, Erfurt, 1720. 6° *Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia aeterna, oder neu Ercefnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices, engegengesetzt dem neu-eræfneten Orchestre, und in zweene Partes eingetheilt. In welchen, und zwar im ersten Theil des Herrn Autoris des Orchestre irrige meinungen, in Specie de Tonis seu modis musicis widerlegt, im andern Theile nber das rechte Fundamentum musices gezeigt, solmisatio Guidonica nicht allein defendirt, sondern auch solcher nutzen bei Einführung eines Comitis gewiesen, dann auch behauptet wird, dass man dereinst im Himmel, mit eben den sonis welche hier in der Welt gebrauchlich, musiciren wird*, Erfurt, (sans date), mais vraisemblablement imprimé en 1716, in-4° de 23 feuilles. J'ai dit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (p. CCXXV), que longtemps après que l'usage se fut établi de la solmisation par les sept notes, il y avait encore de la résistance à ce système rationnel, et que l'ancienne méthode attribuée à Gui d'Arezzo trouvait encore d'ardens défenseurs. L'écrit dont on vient de voir le titre en est une preuve, puisqu'en 1716, un artiste tel que Buttstedt entreprenait de démontrer que toute la musique et les principes éternels de l'harmonie étaient renfermés dans l'ancienne gamme (*ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia æterna*). Son ouvrage était dirigé contre Matthesan qui, dans son *Orchestre nouvellement ouvert* (*Das neuerœfnete Orchestre*), avait fait l'apologie de la solmisation par les sept notes. Celui-ci répondit à Buttstedt avec un profond savoir, mais avec sa grossièreté habituelle, dans son livre intitulé *das beschützte Orchestre* (l'Orchestre défendu). *V. Mattheson.*

BUTTSTEDT (FRANÇOIS-VOLTRATH), directeur de musique et organiste à Rottenburg vers 1784, fut d'abord organiste à Weikersheim, dans la principauté de Hohenlohe. Fils d'un organiste d'Erfurt, il naquit en cette ville en 1735. Il a composé deux oratorios et plusieurs morceaux pour le violon et le piano. On trouve quelques unes de ses sonates de piano

dans l'Anthologie musicale de Bossler.

BUUS (JACQUES DE), musicien, né dans les Pays-Bas, vers les premières années du 16me siècle, s'établit à Venise, et y fonda une imprimerie de musique qu'il dirigea pendant plusieurs années. Gerber dit dans son nouveau lexique des musiciens qu'il fut organiste et compositeur de l'église St.-Marc de cette ville, mais il s'est trompé, car le nom de Buus ne paraît pas dans la liste des organistes de cette cathédrale publiée par M. de Winterfeld dans ses mémoires sur Gabrieli (part. 1, p. 198). On connaît de ce maître : 1° *Ricercari da cantare e suonare d'Organo e altri stromenti*. Lib. 1, in Venetia 1547. 2° *Idem*. Libro II. *Ibid.*, 1549, in-4°. Pierre Ponzio ou Pontio cite des *Ricercari* de *Jacques Bus* dans son *Dialogo ove si tratta della teoria e pratica di musica*, 2me partie, p. 48); il voulait sans doute parler de *Buus* et de l'ouvrage cité ci-dessus. 3° *Canzoni francese a sei voci*. Venezia 1543, in-4°. 4° Libro I delle *canzoni francese a 5 voci*. Venise, 1550, in-4°. 5° *Motetti e madrigali a 4 e 5 voci*. In Venetia, 1580. Ce dernier ouvrage est vraisemblablement une réimpression.

BUXTEHUDE (DIETERICH OU THÉODORE), un des plus célèbres organistes du 17me siècle, était fils de Jean Buxtehude, organiste à Helsinger en Danemark, naquit en ce lieu vers 1635. On ignore quel fut son maître dans l'art de jouer de l'orgue et dans la composition ; mais il y a lieu de croire qu'il fit ses études sous la direction de son père. En 1669 il obtint la place d'organiste de l'église Sainte-Marie à Lubeck, et le reste de sa vie s'écoula dans l'exercice paisible des devoirs de cette place. Il termina sa carrière le 9 mai 1707. Tout l'intérêt de la vie de ce grand artiste réside dans son admirable talent sur l'orgue et dans ses ouvrages dont on n'a malheureusement publié qu'une très petite partie. Une seule chose suffit pour nous donner une haute opinion du mérite de Buxtebude, c'est le séjour de plusieurs mois que Jean-Sébastien Bach fit en secret à Lubeck pour l'entendre et pour étudier sa manière. On a de cet artiste : 1° *Hochzeit Arien* (chansons de noces); 2° *Fried-und Freudenreiche Hinfehrt des alten Simeons bey Absterben seines Vaters, in zwey Contrapunkten abgesungen* (Décès paisible et joyeux de Siméon, après la mort de son père, en deux contrepoints reversibles). Lubeck, 1675. 3° *Abend-musik in 9 Theilen* (Musique du soir, en 9 parties). 4° *La noce de l'agneau*. 5° Sept suites pour le clavecin, représentant la nature et les propriétés de sept planètes. 6° Poëme anonyme sur le jubilé de la délivrance de la ville de Lubeck, mis en musique. 7° *Castrum doloris Leopoldo et castrum honoris Josepho*. 8° Délices célestes de l'ame, pièces pour le clavecin. 9° Pièces pour violon, basse de viole et clavecin, œuvres 1er et 2e, Hambourg, 1696, in-fol. 10° *Ce qu'il y a de plus terrible ; ce qu'il y a de plus gai*, pièces d'orgue (en manuscrit). 11° Fugues, préludes et pièces diverses pour l'orgue (en manuscrit). Dans le recueil de Préludes, fugues et chorals variés pour l'orgue, publié chez Breitkopf, on trouve un prélude et une fugue de Buxtehude sur le choral : *Wie schœn Leuchtet des Morgenstern*.

BUZZOLENI (JEAN), célèbre tenor, né à Brescia dans la seconde moitié du 17me siècle, fut d'abord au service du duc de Mantoue, ensuite de l'empereur. Algarotti en parle avec beaucoup d'éloges dans son *Essai sur l'opéra*. Buzzoleni chantait encore en 1701.

BYTEMEISTER (HENRI-JEAN), docteur en théologie et bibliographe Hanuovrien, naquit le 5 mai 1688 à Zelle, où son père était secrétaire au conseil de justice. En 1720 il devint professeur de théologie à Helmstædt; il est mort dans cette ville en 1740, le 22 avril. Parmi ses nombreux ouvrages, on trouve : *Dissertatio de sela contra Gottlieb* (Reime). Cette dissertation

a été insérée dans les *Misscell. Lipsiens.* t. 4, et dans le *Thesaur. antiquit. sacr. d'Ugolini*, t. 32, p. 731.

BYSTROEM (THOMAS), sous-lieutenant d'artillerie suédois, vivant à Stockolm au commencement de ce siècle, a publié 3 *sonates pour le clavecin avec accomp. de violon*, Leipsick, 1801.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.





